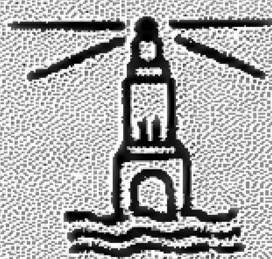
لغة الشعر العربى الحديث

مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية

الدكتور : السعيد الورقى



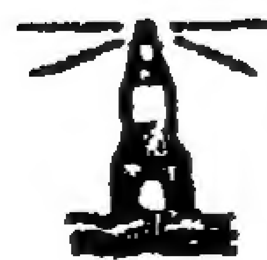
دار المعارف

الطبعة الثانية ١٩٨٣

الدكتور السعيد الورقي

لغة الشعر العربي الحديث

مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية



دار المعارف

لغة الشعر الغزلي الحديث

لغة الشعر العربى الحديث

مقدمة

التجربة الشعرية فى أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفنى للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة. ولغة الشعر هى الوجود الشعرى الذى يتحقق فى اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا . . . لغة الشعر إذن هى مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية، ومواقف إنسانية بشرية .

فالصورة الشعرية بمكوناتها وأبعادها جانب من اللغة الشعرية ، والصورة الموسيقية بأنغامها وإيقاعاتها وأطرها التركيبية والتشكيلية جانب من اللغة الشعرية ، والتجربة البشرية كموقف إنسانى – على أى نحو كان – جانب من اللغة الشعرية .

ومن مجموع هذه الجوانب الثلاثة يكتمل لدينا الوجود الشعرى الذى نطلق عليه القصيدة الشعرية .

واللغه الشعريه بهذا المفهوم هى ميدان دراسة هذا البحث ، وذلك من خلال القصيدة العربية المعاصرة فى نصف القرن الأخير .

لقد حدد البحث ميدانه الزمانى على ذلك النحو ، لأنه يعتبر أغزر الحقب الزمانية فى تاريخ القصيدة العربية كما وكيفا . فقد شهدت القصيدة العربية منذ الخمسينيات ثورة هائلة أحدثت تغيرات جذرية فى بناء القصيدة الشعرية وتركيباتها ، وفى المفهوم التذوقى الذى تقوم عليه فلسفة القصيدة الشعرية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فقد شهد نصف القرن الأخير هذا أكثر من ثلاثة أجيال من الشعراء إلى الحد الذى أصبح كل عقد منه يمثل جيلاشعريا يقدم رصيداً لا بأس به من المحاولة والتجريب يسهم مع غيره فى تأصيل مفاهيم التذوق الجديد فى الوجدان العربى الذى لم يزل فيه صدى للقيم التقليدية يمنعه من محاولة تذوق تلك التجارب الجديدة .

وينقسم هذا البحث إلى أربعة أبواب :

الباب الأول : مدخل تمهيدى للدراسة حاولت فى فصله الأول أن أحدد الموقف الشعرى من خلال التعرف على المفهوم الكلاسيكى للشعر — الغربى والعربى — وسلطانه على الشعر العربى الحديث . والتعرف على مفهوم واتجاهات الشعر الحديث فى الأدب الغربى ثم التعرف على الموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة خاصة فيما شهدته من صراع بين القديم والجديد ، وموقف أنصار كل من التراث ، ثم ثورة القصيدة العربية الحديثة . والتعرف على هذا النحو — كما أرى — ضرورى وهام لكل من يتصدى لبحث موضوع كهذا أو حتى موضوع يتناول جانبا من القضايا الشعرية المعاصرة .

أما الفصل الثانى من هذا الباب التمهيدى فقد جعلته لتحديد المصطلح النقدى وأعنى به هنا على وجه التحديد ، المقصود باللغة الشعرية ، فدرست التجربة الشعرية كتجربة فنية ، وميدان هذه التجربة الشعرية فيما سميته باللغة الشعرية التى تشمل على مكونات العمل الشعرى من صور شعرية ، وصور موسيقية ، ومضمون بشرى .

بعد هذا المدخل التمهيدى بدأت الدراسة الفعلية التى يتناولها البحث فيما

سماه بلغة الشعر العربى الحديث فى نصف القرن الأخير ، مقوماتها الفنيسة وطاقاتها الابداعية ، فتناولت الصورة الشعرية فى القصيدة العربية الحديثة فى الباب الثانى ، والصورة الموسيقية فى الباب الثالث ، والتجربة البشرية فى الباب الرابع .

قسمت الباب الثانى إلى ثلاثة فصول تناولت فى الفصل الأول التطور العام لمعنى الخيال وأثره فى الصورة الشعرية من خلال دراسة معنى الخيال عند اليونان والعرب القدماء ، والخيال عند الكلاسيكيين ، وموقف الرومانسيين وخاصة كولردج من الخيال والصورة ، والخيال عند الرمزيين ، ثم الخيال والصورة فى الشعر المعاصر .

أما الفصل الثانى فقد جعلته خاصا بالخيال والصورة فى القصيدة العربية الكلاسيكية والروما نسية ، فتناولت فيه مفهوم الخيال والصورة فى الشعر العربى الكلاسيكى ، والخيال والصورة فى المرحلة الرو مانسية فى القصيـــدة العربية الحديثة من خلال النتائج التى ترتبت على نظرية الخيال فى فهمنا للشعر ونقده ، والخيال والصورة فى المرحلة التمهيدية عند مدرسة الديوان، والخيال والصورة فى شعر المهجر ، واستكمال أوجه الصورة فى امتداد المرحلـــة الرومانسية فى أنحاء العالم العربى .

أما الفصل الثالث ، فقد تناولت فيه الخيال والصورة فى الشعر الجديـد من خلال موقف الشعر الجديد من الصورة الشعرية ، والصورة الشعرية فى الشعر الجديد وخصائصها .

أما الباب الثالث الذى يتناول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب لغة الشعر العربى فقد قسمته إلى فصلين .

.. تناولت فى الفصل الأول الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية وتطورها من خلال تناولى لموسيقى القصيدة العربية الكلاسيكية ، والمحاولات التجديدية التى قامت بها القصيدة العربية حتى المدرسة الرومانسية ، وذلك بعد أن قمت بتحديد مفهوم الصورة الموسيقية فى الشعر وعناصرها التركيبية والتعبيرية . وكيف أنها بهذا تعتبر جانبا من جوانب لغة الشعر .

أما الفصل الثانى من هذا الباب فقد قمت فيه بدراسة الصورة الموسيقية فى الشعر الجديد من خلال تناولى لحركة الشعر الجديد فى نشأتها وتطورها ، وقضية الوزن والقافية فى الشعر الجديد ، ثم تناولت قصيدة النثر وموقفها من الصور الموسيقية ، وبعد ذلك تناولت موسيقى التعبير فى القصيدة العربية الجديدة .

بقى الجانب الثالث من جوانب لغة الشعر العربى الحديث كما حددت من قبل وهو جانب التجربة البشرية . وقد درست هذا الجانب فى الباب الرابع فتناولت أولا المقصود من التجربة البشرية وكيف تكون هذه التجربة جانبا من جوانب لغة الشعر ، ثم تطور موقف القصيدة العربية من التجربة البشرية فى ظل الرؤية الكلاسيكية والرؤية الرومانسية . ثم موقف القصيدة العربية الحديثة الذى تباين إلى موقفين هما الموقف الاجتماعى ، والموقف الذاتى .

أما الموقف الاجتماعى فقد درسته فى الفصل الأول من هذا الباب ، فحاولت أن أحدد عوامل قيامه وتطوره من خلال أهم شعرائه .

وأما الموقف الذاتى فقد درسته فى الفصل الثانى من هذا الباب الأخير فبينت عوامل قيامه وابعاد تجاربه الداخلية وتعدد وجوه هذا الموقف .

وهكذا ينتهى هذا البحث فى ضوء الخطوط التى حددها . أما أسلوبــه

ومنهجه فقد اعتمدت فيه على النقد التحليلي التطبيقي الذى يعتمد كل الاعتماد على النص الأدبى دون أن يغفل أثر الملابسات المحيطة من ظروف وتكوينات خارجية وداخلية لإيمانه بأن العمل الفنى مهما حاول لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن مؤثرات واقعه وذاته .

وموضوع الشعر العربى الحديث والمعاصر وما يتصل به من مباحث ، من الموضوعات التى كثرت فيها المؤلفات : الادبية والنقدية. وحينما نظرت فى هذه المؤلفات الكثيرة وجدتها مع كثرتها تتجنب تناول القيم الفنية الجمالية فى القصيدة الشعرية باستثناء المؤلف الرائع للدكتور عز الدين اسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنية ، وان كان يؤخذ عليه اهتمامه بالدراسة النظرية أكثر من اهتمامه بالناحية التطبيقية إلى جانب أنه فى دراسته قصر التناول على عدد قليل من الشعر العربى . وإلى جانب كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل نرى بعض الشذرات هنا وهناك تأتى خلال مناقشة قضية من القضايا المتعلقة بالشعر .

ان المتأمل للكتابات الكثيرة التى كتبت حول موضوع الشعر العربى المعاصر سيلاحظ أن بعضها يمثل مناقشات حول اتجاهات التجديد وطرح لوجهات نظر ككتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة وكتاب قضية الشعر الجديد للدكتور النويهى ، وإن غلب المنهج العلمى على الكتاب الأخير وافتقر الأول إليه .

وبعض هذه الكتابات تأخذ شكل المقالات النقدية الصحفية التى تهتم بالمضامين فقط وتحاول من خلالها أن تعطى تفسيرات للعمل الشعرى مثل الذى كتبه الدكتور لويس عوض عن صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب

فى كتابه الأدب والثورة ، وكتاب دراسات فى الشعر العربى الحديث لامطانيوس ميخائيل ، وكتاب دفتر الثقافة العربية الحديثة لعصام محفوظ .

وبعض تلك الكتابات تعريفات أدبية تهتم كثيرا بالجانب الشخصى كمؤلفات السحرتى عن الشعر الحديث وشعراء اليوم وككتاب طاهر الطناحى عن مطران وكتاب صالح جودت عن إبراهيم ناجى .

وبعضها يأخذ طابع الدراسة التأريخية التى قد تهتم أحيانا بالوقوف عند المضمون أو تناول بعض القضايا المتعلقة بالشكل ككتابى الدكتور شوقى ضيف دراسات فى الشعر العربى المعاصر وفصول فى الشعر ونقده ، وكتاب عبد الله الركيبى دراسات فى الشعر العربى الجزائرى الحديث ، وكتاب محمد صالح الجابرى ، الشعر التونسى المعاصر خلال قرن .

وهكذا رأيت أنه مع كثرة الكتابات التى تناولت الشعر العربى الحديث إلا أنها فى معظمها لم تعط القدر الكافى من جهدها للجانب التطبيقى والجانب الجمالى الفنى وهو ماأخذه هذا البحث على عاتقه ، أى دراسة التجربة الشعرية العربية الحديثة فى اطارها الفنى والبشرى من خلال منهج تطبيقى يعتمد كل الاعتماد على النص الشعرى ، وعلى طاقة اللغة الشعرية وامكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية .

وهو موضوع - كما هو واضح - معقد ومتسع ويحتاج لأكثر من جهد بلا شك ، ومن أجل هذا فلن تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على استنفاد كافة القضايا التى تتعلق بلغة الشعر العربى الحديث ، ولكنها بشكل عام تحاول أن تكون مدخلا نقديا لدراسات أكثر تفصيلا وأعمق تناولا وأرحب سعة من هذه

الدراسة ، ولهذا فسيكون لها ما يكون للمداخل النقدية عادة من احاطة بالقضايا والمشكلات العامة مع ترك التفاصيل لدراسات أخرى تثيرها دراستنا هذه ، وتفتح لها المجال ، وتنير لها للطريق .

وفى النهاية أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أسهمت بنصيبها فى مجال الدراسات النقدية الأدبية ، وأن تكون قد حاولت أن تفتح الطريق أمام جانب من الدراسات العربية الحديثة لم يأخذ حظه الكامل بعد .

السعيد بيومى الورقى

الباب الأول

مدخل تمهيدى للدراسة

الفصل الأول

الموقف الشعرى

مدخل لدراسة لغة الشعر العربى الحديث

سأحاول فى هذا الفصل أن أعطى تصوراً عاما مختصراً للموقف الشعرى بعامة من خلال تناولى للمفهوم الكلاسيكى للشعر فى الكلاسيكية الغربيــــة والعربية وسلطانة على الشعر العربى الحديث فى فترة النهضة والاحياء (الكلاسيكية الجديدة) ، ثم أتناول مفهوم الشعر الحديث فى الأدب الغربى وأهم خصائصه واتجاهاته العامة ، لأتحدث بعده عن الموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة من خلال تناولى لقضايا الصراع بين القديم والجديد وموقف أنصار كل من القديم والجديد من التراث الشعرى ، وما ارتبط به من مفهوم للتقليد والتجديد والمعاصرة فى النقد الحديث ، وفى نهاية الجولة سأتحدث عن الموقف الشعرى فى ثورة القصيدة العربية الحديثة .

وكما قلت فان هذا الفصل تصوير للموقف الشعرى عامة بصورة مركزة ومختصرة ، ذلك أن جزءاً كبيراً من القضايا التى ستثار فى هذا الفصل سوف تتناول بتفصيل أكثر ودراسة أعمق وأوضح فى الأبواب التالية ، حينما نتحدث عن لغة الشعر العربى الحديث فى جانبها الذى يتناول الصورة الشعرية وجانبها الذى يتنــاول الصورة الموسيقيــة ، وجانبها الذى يتنـاول التجــربة البشرية .

أولا :

المفهوم الكلاسيكى للشعر وسلطانه على الشعر العربى الحديث

ارتبط الشعر فى نشأته الأولى بفترة مبكرة فى حياة الإنسان تتصل اتصالا وثيقاً بتلك المرحلة من نمو اللغة التى أصبحت فيها — اللغة — ذات طابع آخر غير مجرد الدلالة المادية الخارجية النفعية ، وأعنى تلك المرحلة التى أصبحت فيها اللغة إلى جانب استخدامها السابق ، دالة على الصورة أى استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه فى حين غياب الشيء ذاته [١] وهى مرحلة متلازمة مع اكتشاف الإنسان الشعر حيث أصبحت الكلمات كصور مرتبطة بالشيء الحسى ، أصبحت متصلة بكل مايرتبط بالشيء الحسى أيضا من مثيرات ميتافيزيقية [٢] فكان الشعر لغة الكهان الأول ، ولغة الفلاسفة والمشرعين الأول وهم معلمو الإنسانية فى قديم عصورها وكانت للشعر صبغته الميتافيزيقية التى ترتبط بعالم غيبى أسطورى [٣] .

وهكذا كان الشعر فى بداياته تجربة للانسان على المستويين الحسى والميتافيزيقى من حيث التناول ، وكان ارضاء لحاجات الإنسان السيكلوجية والبيلوجية كذلك بما فيه من ايقاعات موسيقية .

---

(١) محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٣٩٦

(٢) Ogden C. K. and Richards, I.A : The Meaning of Meaning, P. 319 & P. 326

(٣) النقد الأدبى الحديث ، ص ٣٧٢

ولكن حينما بدأت اللمحات الأولى للنقد عند اليونان كما تمثلت فى ضفادع ارستوفانيس ٤٤٨ — ٣٨٠ ق . م وفى الجدل حول قصائد هوميروس ظهرت بوضوح رسالة الشعر الخلقيه والاجتماعية (١) وأن الشعر ليس غذاء للروح فحسب يلذهـا ويشيع فيها السرور ، ولكنه إلى جانب ذلك مصدر العلم ومنبع العرفان (٢) كذلك نلمح من تحليل السوفسطائيين واهتماماتهم إلماحا إلى أن مهمة الشعر هي التعليم إلى جانب التأثير حيث رأى جورجياس « أن بارس حين أغوى هيلين الجميلة ، وأغراها على الفرار معه إلى طروادة لم يستعمل لغة العواطف والقلوب ، بل لجأ إلى نوع من السفسطة الجدلية (٣) ولقد كانت بحوث السوفسطائيين فى الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معانى الكلمات واختلافهم فى إدراكها كان كل ذلك معينا خصبا لبحوث أفلاطون وأرسطو فى النقد عامة . (٤) فحينما أراد أفلاطون ٤٢٩ — ٣٤٧ ق . م أن يعرف طبيعة الشعر قرر أن الشعر تقليد أو محاولة « فالحقيقة ليست فى الظاهرات الخاصة العابرة ، ولكن فى المثل أو الصور الخاصة لكل أنواع الوجود وهذه الصور لها وجودها المستقل عن المحسوسات وهو الوجود الحقيقى . ونحن حينما ندرك فإننا فى الواقع لاندرك سوى أشكال الصور الحسية وهى

---

(١) Wimsatt, W. K. : Literary Criticism, P.P. 3-5

(٢) د . إحسان عباس : مقدمة فى النقد الأدبى عند اليونان ، كتاب الشعر لا رسطاطاليس ص ١

(٣) المرجع السابق ، ص ٣

(٤) د . محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ٢٣ .

ليست إلا الأشباح المنعكسة على الحائط(١). ولقد تأثر ارسطو بنقد أستاذه التجريبي فاتفق معه فى نظريته إلى رسالة الشعر الاجتماعى التربوية وفى الاعتداد بالمحاكاة فى الشعر ، وإن كان لم يحفل بالتحليلات الفلسفية الميتافيزيقية التى اعتمد عليها أفلاطون فى تفسيره لمراتب المدركات ووظائفها فى نظريته فى المحاكاة . فقد قصر ارسطو المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولم يعممها فى كل شىء كما أنه فصل بين أنواع الفنون على حسب أسسها الفنية ، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء (٢) .

وفى مناقشة ارسطو لآراء أستاذه — دون أن يصرح باسمه — إجمال لنظريته فى الشعر ، فقد رأى أن اهتمام الشعر مقصور على الحقائق العامة ، وهو فى هذا يختلف عن التاريخ مثلا الذى يعنى بالحقائق الخاصة « وعلى هذا الاعتبار كان الشعر أكثر فلسفة وأبدع من التاريخ وأكبر منه قيمة » (٣) .

رأى ارسطو أن الشعر فن استمد نشأته من منبعين كل منهما طبيعى ، المحاكاة كسلوك غريزى فى الإنسان ، والانسجام والايقاع(٤) .

وبين أرسطو أن المحاكاة قد تكون مثالية أى بتصوير الشىء كما ينبغى

(١) الكتاب السابع من الجمهورية . والدكتور غنيمى هلال : النقدالأدبى الحديث ، ص ص ٢٦ — ٣٢ .

(٢) النقد الأدبى الحديث ، ص ص ٣٥ — ٣٦ .

(٣) كتاب الشعر ، ترجمة إحسان عباس ، ص ٤٤ .

(٤) المرجع السابق صفحات ١٨ ، ٢٦ ، ٢٧ .

أن يكون ، وقد تكون واقعية بتصوير ها الشيء كما هو [١] . وتعد القصيدة محاكاة فى نظره إذا كانت كلا محسوسا « لم يفت الشاعر أثناء خلقه لها أن يحدث بها عن طريق اللغة التى استغلها فى فنية معينة وعلى نحو مخصوص تأثيرات عاطفية ، وقد استعان الشاعر لإبلاغ هذه التأثيرات إلى نفوسنا بأن عرض أشخاصا — أو شبه لنا ذلك — يؤدون مثلنا بعض الأعمال — أو مثلنا لايؤدون — فحين ننظر إلى هؤلاء الأشخاص وإلى عواطفهم وأعمالهم ونحن فى موقف المشاهد الذى يتعاطف معهم نحس بأن التأثيرات العاطفية قد بلغتنا فعلا [٢] .

وهكذا أصبح أفلاطون وأرسطو « ممثلين لاتجاهين عامين فى نقد الشعر وهما ؛ الاعتداد بالالهام والطبع فى نتاج الشاعر ، أو الاعتداد بالعمل والصنعة [٣] .

وإذا كان أفلاطون قد حاول أن يستبعد عنصر اللذة كمقياس للشعر ، جاعلا الصدق هو محل الحكم على الشعر ، وخالفه فى ذلك أرسطو حين ذكر أن التقليد الصادق مبعث للذة ، وأن الشعر بإثارته للعواطف يريح النفس ، فإن هوراس اللاتينى (٦٥ — ٨ق .م) الذى قرأ مدونات أفلاطون عن سقراط

---

(١) يقول أرسطو « لما كان الشاعر محاكيا كالمصور وغيره من أهل الفن ، كان لا بد له حين يصور الأشياء أن يضع نصب عينيه ثلاث غايات ، أن يصور الأشياء كما كانت وتكون ، أو كما يعتقد كيف تكون أو كما يجب أن تكون . كتاب الشعر — ترجمة إحسان عباس ٩٨ .

(٢) د إحسان عباس : فن الشعر ص ١٥ .

(٣) د . غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ٣٧٤ .

وغيره ، ودرس كتاب الشعر لأرسطو ، قد أعلن فى قصيدته فن الشعر (حوالى ١٠ — ٨ق .م) أن غاية الشعر إما الإفادة والإمتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد (١) وبهذا أثبت هوراس للشعر ثلاث قيم ، قيمة عرفانية وقيمة جمالية وقيمة عرفانية جمالية » (٢) .

حاول هوراس أن يبحث فى طبيعة الشعر حينما تساءل فى السطر ٨ . ٤ » هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ وأجاب بعد ذلك بقوله « فيما يختص بى ، لست أتبين مايستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما ليلح فى طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية » (٣) .

وواضح فى سؤال هوارس السابق شيء من التأثر بمحاورتى ايون Ion لأفلاطون مع اختلاف فى الهدف النهائى بينهما . .

فقد تناول أفلاطون فى المحاورة الأولى — ايون — ضمن ماتناوله مسألة مصدر الشعر لدى الشاعر وهل هو الفن أم الإلهام ؟ واجابة على السؤال يرد ايون على سقراط بأن الشاعر لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادىء عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه عن شعوره ، وهو ما يدعوه افلاطون الالهام ومصدره الهى محض . وتكرر هذا أيضاً فى المحاورة

(١) سطر ٣٣٣ ٣٣٤ من ترجمة د . لويس عوض ، ص ١٣٢ .

(٢) مقدمة د . لويس عوض لترجمته فن الشعر لهوارس ، ص ٥٨ .

(٣) ص ١٣٨ من الترجمة العربية للدكتور ، لويس عوض .

الثانية (١) .

الشعر إذن فى المفهوم اليونانى واللاتينى القديم مصدره الالهام ، وهو مفهوم يتناسب مع النشأة الأولى للشعر وارتباطه بسحر الكلمات المستخدمة فى الطقوس الدينية والسحرية كما ذكرنا من قبل .

وارتباط الشعر بالدين من هذه الناحية كان يعنى ارتباطا نفعيا ، ومن هنا ظهرت الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر ، فكان عليها تحمل المسئولية الاخلاقية والقانونية داخل التكوين الاجتماعى ، ولهذا كان لابد من التلازم هنا بين الالهام والصنعة. فالشاعر الذى يعتمد على الإلهام فقط كما يرى هوراس شاعر مجنون « كالأجرب أو المريض بالصفراء أو المجذوب يفر منه العقلاء » ولهذا يحمل هوراس على ديموقريط ورأيه فى الالهام (٢).

وهوارس فى رأيه هذا متأثر إلى حد بعيد بنظرة النقاد الاسكندريين الذين رأوا أن « الشعر فن له أسراره ومكوناته ، فما يجدى الالهام بغير الفن والمجهود بل إن بعضهم شط إلى القول بأن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحى فيه » (٣) .

وقد أثر هذا المفهوم بدوره فى الكلاسيكية الغربية كحركة أدبية ظهرت فى القرن السابع عشر الميلادى ، وظهر هذا بوضوح فى قصيدة الناقد الفرنسى

---

١ - د . محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٢٤ .

٢ - فن الشعر لهوراس ، ترجمة د . لويس عوض ، السطر ٢٩٥ - ص ١٣٠ .

٣ - د . لويس عوض : مقدمة لترجمة فن الشعر لهوراس . ص ٨٤ .

الفرنسى بوالو Boileau فن الشعر . . L'art poetique فقد كان هم كتاب القرن السابع عشر أن « يطمحوا إلى أن يخلقوا أدبا جديدا يشبه الأدب اللاتينى واليونانى فى جودته وفى موضوعه على السواء (١)

أما عن خصائص الصياغة الشعرية لهذا الشعر الكلاسيكى ، فالنقاد الباحثون يذكرون أنها تعتمد على الصور الحسية الخاطفة لتصوير الحالات النفسية ، فقد كانت النظرة الكلاسيكية تعد حاسة البصر أشرف الحواس سواء أكان ذلك لأنها أعلاها من حيث مكانها فى الجسم الانسانى ، أو لأنها أقدرها على الادراك (٢) . وهذا يفسر لنا تغليب جانب الصنعة فى الفن الكلاسيكى .

اعتمدت فلسفة القصيدة الشعرية فى الكلاسيكية الغربية كما رأينا على أسس حسية موضوعية حددت طبيعة الفن الكلاسيكى ووظيفته .

فالوظيفة هى الإمتاع والإفادة ، والطبيعة طبيعة تشكيلية خارجية تعتمد أغلب الاعتماد على الصنعة . وهذا الاطار الكلاسيكى هو ماسنراه — أو قريبا منه — عندما ننظر فى القصيدة العربية الكلاسيكية .

القصيدة العربية الكلاسيكية قصيدة ذات إطار غنائى مفتوح فى الغالب لمجموعات من المشاعر الجزئية المتفرقة .

فالمعروف أن النشأة الطبيعية للشعر نشأة غنائية ، فاذا أضفنا إلى هذا العامل الحتمى ظروف المجتمع العربى الاجتماعية والطبيعية ، وطبيعة اللغة العربية ذاتها لوجدنا تبريراً كافيا لهذه الظاهرة

---

(١) د . محمد مندور : فى الادب والنقد ، ص ١٠٧

(٢) د . نعيم حسن الياق : الشعر بين الفنون الجميلة ص ٩ .

ففى ظل النظام القبلى كانت الاحاسيس الفردية والبطولة الفردية — بالرغم من مدارهما فى تكوين القبيلة — احساسيس واضحة باستمرار ، ولهذا اتجه الشاعر إلى الشكل الغنائى الذاتى لاستيعاب تجربته الخاصة . والبيئة العربية بيئة واضحة مكشوفة ، فالعربى كما يقول الدكتور شوقى ضيف« ابن الصحراء وكل مافى الصحراء عريان » (١) فهذه البيئة المكشوفة العارية تقوى من الاحساس بالذات لدى الانسان ، فهو — قبل كل شىء — كل شىء بالنسبة لنفسه ولعالمه ، وهو والعالم حوله يكونان وحدة واحدة .

ومن ناحية أخرى فلم تكن لدى العربى فنون أخرى غير الشعر . حقا كان لدى الجاهلى فن تشكيلى تمثل فى الأصنام ، لكن الإسلام أبطله . ومن هنا كان على الشعر العربى الكلاسيكى أن يكون عوضا عما يمكن من فنون . خاصة وأن الشعر كان يستخدم فى الغناء فكأن الشاعر العربى قد حاول أن يسد بهذا اللون الشعرى نقص التعبير الموسيقى الخاص بما يضيفه على شعره الذاتى من ذبذبات ورنات منتظمة غنائية .

وليس معنى هذه الغنائية أن القصيدة العربية الكلاسيكية كانت تجربة خاصة خالصة . فقد حدد الدور الاجتماعى للشاعر العربى اطار هذه الغنائية ، هذا الدور نراه فى رأى عمر بن الخطاب الذى ذكره الجاحظ من أن خير صناعات العرب ابيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته ، يستميل بها الكريم ويستعطف اللئيم (٢) ويبين ابن رشيق سبب هذه الأهمية بأن الشاعر كان

---

(١) دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، ص ١٩٦ .

(٢) البيان والتبيين ، جـ٢ ، ص ١١٠ .

بالنسبة لقومه « حماية لأعراضهم وذبا عن أحسابهم . وتخليدا لمآثرهم وإشادة بذكرهم . فكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ ، أو فرس تنتج(١) ».

وهذا ماجعل باحثاحديثا كشوقى ضيف يقرر أنه «لا يمتعنا تراثنا الشعرى فقط ، بل هو يرينا أيضا صور الحياة عند اسلافنا وكيف كانوا يعيشون ، وكيف كانوا يفكرون ، وكيف كانوا يتناولون الحياة ، وكيف كانوا يستقبلون أحداثها ووقع هذه الأحداث على نفوسهم ، وهو لذلك يعد وثائق تاريخية مهمة لما ينقل إلينا من أحوال أجدادنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية » (٢) .

وقد أدى هذا المزج بين الغنائية الذاتية ، والوظيفة الاجتماعية للشاعر فى الشعر الجاهلى إلى أن يكون هذا الشعر فى أغلبه تصويرا حسيا للبيئة والطبيعة البشرية ، وهو ماجعل الناقد العربى الكلاسيكى ينظر إلى الشعر باعتباره متعة بصرية تستخدم فيه الصور كالأصباغ الزائدة تستعمل للحلية والزركشة والتزيين ، فاستعار فى مصطلحاته النقدية المصطلحات المستمدة من صفات الأزياء والثياب مثل التقسيم والتذييل والتدبيج والتوشيح . يقول قدامة بن جعفر (ت٤٣٧ ﻫ) «إن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش (٣)» ويرى عبد القاهر الجرجانى « أن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى

---

(١) العمدة فى صناعة الشعر ، ج ١ ، ص ٤٩ .

(٢) فصول فى الشعر ونقده ، ص ٩ .

(٣) نقد الشعر ، ص ١٠١ .

يقع التصوير والصوغ فيه ، وأن الصياغة متوحدة مع المعنى ، فالشعر نظير الصياغة والتحبير وكل مايقصد به التصوير (١) ويقول الجاحظ إن الشعر « صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » (٢) .

وعلى أساس من الاهتمام بالصورة التشكيلية العربية الكلاسيكية تناول النقاد العرب الكلاسيكيون الشعر خلال ما أثاروه من قضايا تتعلق بالألفاظ والمعانى ، على اعتبار الالفاظ هى الشكل الخارجى ، والمعانى هى الأفكار المتناولة ، وهو ماسمى بقضية الشكل والمضمون فى الشعر العربى.

وقد حاول ابن قتيبة منذ عهد مبكر أن يحصى نقد الشعر من هذه الزاوية فى أربعة أوجه هى :

لفظ جيد فى معنى جيد ، ولفظ جيد فى معنى تافه ، ولفظ قاصر فى معنى جيد ، ولفظ قاصر فى معنى قاصر (٣) محاولا بهذا أن يجعل لكل من الألفاظ والمعانى حسنا وجمالا ، ولكن كثرة النقاد دخلت مع الجاحظ فى قضيته التى طرحها من قبل فى قوله « إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فالشعر صياغة ولافضل هناك للمعانى. وقد أكد هذا المعنى أبو هلال العسكرى فى صناعتيه حينما قال وليس الشأن فى ايراد المعانى لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفاته ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب وليس يطلب من

---

(١) دلائل الاعجاز ، ص ١٩٦ .

(٢) الحيوان ، جـ٣ ، ص ١٣٢ .

(٣) الشعر والشعراء ص ص ٣ — ٤

المعنى إلا أن يكون صوابا » (١) . وهكذا اتجه النقد العربى والتذوق العربى الكلاسيكى كما رأينا إلى تغليب الشكلية فى الاهتمام بالشكل الخارجى ، فطلب النقاد فى الألفاظ الجزالة والاستقامة والمشاكلة للمعنى ، وشدة اقتضائه للقافية . وفى المعنى الجزئى شرف المعنى وصحته والاصابة فى الوصف(٢) .

وقد تحددت خصائص نظرية التذوق الشعرى فى القصيدة العربية الكلاسيكية من خلال ماأثيرت من قضايا نقدية تعرضنا لبعض منها فى :

أولا : غلبة النزعة التقريرية والحسية المباشرة فى تفسير الجمال والجميل .

ثانيا : الاهتمام بالمعانى الجزئية وإحصائها وإقامة المشابهة بينها ، والكشف عما فيها من إحالات إلى غير هذه الاهتمامات التى حفلت بها كتبهم .

ثالثاً : غلبة الموسيقى على مادة الشعر حتى إنها لتصبح فى أكثر الأحيان أهم محتوياته .

رابعا : استخدم الشاعر العربى الصور الجزئية على أنها خيوط فرعية تتداخل فى النسيج ليزدان بها ولاتستقل بنفسها ، ولاتحدث بناء خياليا كبيراً خالصاً (٣) .

خامساً : الوضوح والسهولة لأن الشاعر فيها يستخدم لغة محددة الأبعاد ومنطقية لايميزها فى الغالب عن لغة النثر إلا مافيها من ارتباط بالأوزان العروضية .

---

(١) الصناعتين ، ص ٥١

(٢) د . غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ، ص ص ١٧٣ — ١٧٨ .

(٣) د . شوقى ضيف : دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، ص ١٢١ — ١٢٢

وجاء القرن العشرون ، والشعر العربي واقع تحت تأثير سلطان التقاليد الأدبية الموروثة كما وصلت إليه من خلال الجمود والتقليد ، الجمود الذي ران على الحياة الفكرية والاجتماعية والاقتصادية نتيجة للظروف السياسية التي سادت العالم العربي ، والتقليد للنماذج الكلاسيكية القديمة تقليدا للشكل دون الروح « وساعد على اطراد هذه التقاليد القديمة في الشعر ورسوخها ثبات الحياة العقلية والفكرية والسياسية والاجتماعية للشعب العربي ، فلم تكن حياة المجتمع العربي قد تعرضت لهزات فكرية عميقة تستطيع أن تقتلع جذور الفكر السلفي ، وتغير التربة ، وتستنبت الجديد » (١) .

وانتهت التقاليد الكلاسيكية إلى أشعار اخوانية اهتمت بألوان البديع التي حفظ منها أطراف كثيرة . ولم تستطع النهضة الحديثة قبيل مطلع هذا القرن أن تؤثر — في بدايتها — تأثيراً كبيراً في الحركة الأدبية عامة ، حيث كانت نهضة مادية مفاجئة ، ولذلك كانت أشعار السيد حسن اسماعيل الخشاب والشيخ ، حسن العطار وعلى أبو النصر ومحمد صفوت الساعاتي وعبد الله فكرى وعلى الليثي في مصر ، ونقولا الترك وبطرس كرامة في لبنان والشيخ أمين الجندى وعبد الباقي العمرى وناصيف اليازجي وفارس الشدياق وابراهيم الاحدب ومحمد حسن في الشام والعراق ، والمسعودى في تونس (٢) كانت هـذه ، الأشعار امتداداً للشعر العثماني والمملوكي من شيوع التكلف والاهتمام بالصور اللفظية المتضمنة لأمثال التخميسات والتشطيرات والتطريزات أو ما يمكن أن يسمى بالمهارة الآلية والهندسية اللفظية في الشعر فقد ، كان الشعر لديهم «صناعة

---

١ — د. محمد زكي العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ٩٥

٢ — انيس الخورى المقدسي : الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ، ص ٧

كلام وتنميق ألفاظ وبراعة فى المساجلة والإفحام» (١) .

وحينما استطاعت النهضة المادية أن تؤثر ولو بشكل مافى وجدان العصر ، حاول محمود سامى البارودى وحفنى ناصف واسماعيل صبرى أن يرفعوا عن الشعر أثقال الصنعة وذلك بالعودة به إلى التراث البعيد احياء للديباجة العريقة للشعر العربى فى عصور جزالته . فيقول البارودى فى مقدمة ديوانه «إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ، ويهتدى بها السالك»

واستطاع البارودى (١٣٣٨ — ١٩٠٤) أن يحقق نجاحا هائلا فى القدرة على استعارة الاطار الشعرى التقليدى ، وتحميله خواطره وعقله ، بل أكثر من هذا ، استعار هذا الاطار الشعرى للتعبير عن مضمون عصره ، فامتلأ شعره بالحياء والحزن ورسم المنازل ومرعى الظباء وانتقل فى القصيدة كما يقول ، الدكتور محمد حسين هيكل (٢) من الغزل إلى المدح إلى الفخر إلى الحماسة إلى الحكمة كما كان يفعل البحترى وأبو تمام والمتنبى وغيرهم من كبار الشعراء وذلك لأن رسالته لم تكن تجديد الشعر العربى فى حياته المتدفقة الفياضة ، بل كانت بعث الشعر العربى من مرقده»

فاذا استمعنا مثلا لهذا الجزء من قصيدته فى وصف الحرب بين تركيا ، وروسيا وحليفاتها فى سنة ١٨٧٧ وهو يتحدث عن شوقه للبلاد :

---

١ — عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى — ص ٢٢ .

٢ — مقدمة ديوان البارودى : تحقيق وشرح على الجارم ومحمد شفيق معروف ج ٢

فيا روضة المقياس حياك عارض		من المزن خفـاق الجناحـين دالح
ضحوك ثنايا البرق تجرى عيونـه		بودق بـه تحيـا الربا والصحاصـح
تحوك بخيط المزن منه يـد الصبـا		لها حلـة تختـال فيهـا الأباطـح
منازل حـل الدهر فيهـا تمائمـى		وصافحنى فيهـا القنـا والصفائح
وإن أحـق الارض بالشكر مـنزل		يكـون بـه للمرء خـل مناصـح
فهل ترجع الأيام فيـه بمـا مضـت		ويجرى بوصـل مـن أميـة سانـح
لعمرى لقد طال النوى وتقاذفـت		مهامه دون الملتـقى ومطـاوح (١)

فسنرى من خلاله البارودى وقد لبس لغة واحساسيس الشاعر العربى القديم ، وإيقاعاته النفسية حتى فى تعبيره عن صور الحياة العصرية فى مثل قوله واصفاً النجوم :

وترى الثريا فى السماء كأنهـا		حلقات قرط بالجمان مرصـع
بيضاء ناصعـة كبيض نعامـة		فى جوف أدحى بأرض بلقـع
وكأنهـا أكر توقـد نورهـا		بالكهرباءة فى سماوة مصنـع

وبهذا كان البارودى مرحلة تمهيدية عاشها الشاعر العربى بتلك الروح ، القديمة التى سيطرت عليها صور الشعر العربى الكلاسيكية .

وقد استطاع هذا الاتجاه أن يؤثر تأثيراً بالغاً فى النهضة الشعرية بعد ذلك حيث استمرت حركة البعث عند مدرسة بأكملها تزعمها أحمد شوقى وكان من كبارها حافظ ابراهيم ومحمد عبد المطلب وعلى الجارم فى مصر ومعروف الرصافى والزهاوى والشبيبى فى العراق ، وشكيب ارسلان وشبلى ملاط ،

---

١ — الديوان ، جـ١ ص ٨٩ .

وخليل مردم فى الشام والشيخ محمد النخلى ومحمد الشاذلى خزنة دار فى المغرب (١) والأمين العمودى والمولود بن الموهوب فى الجزائر (٢) .

فبالرغم مماقيل عن التجديد فى شعر شوقى حتى فى دعواه بمقدمته التى كتبها للطبعة الأولى للشوقيات ١٨٩٨ إلا أنه يمثل فى الحقيقة ذروة الشعر التقليدى فى نماذجه الشعرية وفى فهمه للشعر .

قال شوقى مهاجما شعر المناسبات وشعرائه — رغم أن أغلب شعره شعر مناسبات — «إلا أن هناك ملكا كبيرا ماخلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتغنوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه كل نصيب . وهذا الملك هو الكون... فهناك يتسع له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول ، ويستفيد من جهة علما لاتحويه الكتب ولاتوعيه صدور العلماء ، ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسلياً فى الهم ،ومنجياً من الغم ، وشاغلا إذا أمل الفراغ ومؤنسا إذا تملكت الوحشة (٣) .

وهذه الفقرة توضح كيف فهم شوقى — حتى فى قمة دعواه — التجديد الشعرى داخل إطار المفهوم الكلاسيكى فهو مصدر للمعرفة والتسلية المفيدة النافعة ، وهو رصد خارجى لجزئيات الكون ، فلسفته الجمالية منمنمات ، الأرابيسك المعتمدة على تكرار الوحدات الجاهزة فى إيقاع مضطرد .

لقد نجح شوقى فى أن يكون شاعر الأمير ، وخفق فى هذا حافظ ابراهيم لفقر إمكانياته الذاتية ، فأوقف شعره على رصد المناسبات والأحداث ، وبهذا لعبا دور الشاعر العربى الكلاسيكى بأمانة وإخلاص حيث اعتبرا نفسيهما ، معدودين من وسائل الدعاية سواء للأمة أو للأمير .

---

١ — المقدسى : الا تجاهات الا دبية فى العالم العربى ص ٧ وما بعدها .

٢ — عبد الله الركيبى : دراسات فى الشعر الجزائرى ص ١٣ وما بعدها .

٣ — المقدمة كاملة أوردها عدد الهلال الخاص عن أحمد شوقى أول نوفمبر ١٩٦٨ .

ثانيا :

مفهوم الشعر الحديث واتجاهاته

رغم الاختلافات الكثيرة التى استقرأها النقاد بين الكلاسيكية والرومانسية والواقعية إلا أن هذه المذاهب تتلاقى جميعها فى اطار عام وهو التعبير عن المألوف فى صوره المختلفة .

ولقد حدد إطار هذا المألوف طبيعة الحياة نفسها والإنسان ، حيث كان الشعر حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر وربما بعد ذلك بفترة يعيش بأكمله فى اطار المجتمع أو فى حماه « فالناس ينتظرون منه أن يكون تعبيراً أو تشكيلا مثالياً للمواقف والمشاعر العادية وعزاء شافياً للالام والجراح مهما تناول من موضوعات مخيفة أو قاسية (١) .

لكن ماحدث فى العصر الحديث كان ثورة عنيفة ، لقد وجد الشعراء أنفسهم نتيجة لمنجزات العصر ومتغيراته فى المفاهيم ، فى مجتمع مشغول بحاجاته المادية ، مشغول بتقدمه العلمى والتكنولوجى ، مشغول بمحاولاته المستمرة لتجريد العالم من أسراره وتفتيته وتحليله وتقديم البيانات الاحصائية والأرقام فى الوقت الذى تؤكد فيه النظريات الرياضية أن أقصى مايمكن أن يقدم عن الحركة فى هذا العالم احتمالات ... ألم تتحول المادة إلى ذرة ؟ والذرة إلى الكترونات وبيروتونات ، وهى بدورها أشعة سابحة فى فراغ بطريقة عشوائية وبلا نظام يحكمها سوى نظام الاحتمالات ، ألم تحول نظرية إينشتين فى النسبية

---

(١) هوجو فريدريتش : ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر ص ٣٦ .

والبعد الزمانى فلسفة الثبات والنظام الذى أقرته نظريات نيوتين من قبل إلى حطام كاذب .

لقد وجد الشاعر نفسه من ثم فى مواجهة مجتمع فقد الإحساس بروح ، الشعر نتيجة اكتساح التكنولوجيا العصرية للمحتوى الإنسانى ، ونتيجة لإلغاء المحتوى الحضارى للانسان ، فكانت صرخة الشاعر الحديث احتجاجا على العصر وروحه وخروجه على مألوفه المتمثل فى ماديات العصر وتراثه الذوقى .

إن الدارس للشعر الحديث فى انتاج الشعراء الألمان من المرحلة المتأخرة عند ريلكة إلى تراكل ، وفى إنتاج الشعراء الفرنسيين من أبو للينير إلى سان جون بيرس ورينيه شار ، وفى إنتاج الشعراء الاسبان من جارثيا لوركا إلى جيان ، وفى انتاج الشعراء الإيطاليين من بالاتسيكى إلى انجارتى ، وفى إنتاج الشعراءالانجليز من ييتس إلى ايليوت ، سيلاحظ أن القصيدة الحديثة «تريد أن تكون شيئا مكتفيا بذاته ، كياناً يشع دلالات عديدة ، نسيجا من عناصر متوترة ، ميدانا تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالإيحاء على طبقات من النفس لاصلة لها بالعقل — سابقة عليه أو متجاوزة له — وتمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشيع فيها الرعشة والرفيف (١)» .

وقد أدى موقف الشاعر من مجموع المتحصلات المستوعبة من واقع عصره وظروف هذا الواقع إلى اتجاهات بعضها يغلب عليه الطابع الفكرى ، والبعض الآخر يميل إلى الجانب العاطفى الحدسى .

لقد لاحظ النقاد من خلال استقرائهم للشعر القديم أنه كان يهتم بالمضامين

---

(١) ثورة الشعر الحديث ، ص ٣٠ — ٣١ .

الإيجابية ، سواء فى اخضاع الشاعر مغامراته لمقننات خارجية أو فى ارتفاعه بالفرد إلى المستوى البشرى العام ، أو فى اشتماله على نظرة ناقدة أو متفائلة للواقـع . ويسمى الناقد الالمانى هوجو فردريش هذه المضامين بالمقولات الإيجابية ، وذلك فى مقابل المقولات السلبية التى أصبحت الأساس الفلسفى للقصيدة الحديثة ، «لقد اتجهت القصيدة الحديثة إلى نقل الواقع من حالة المعرفة الوصفية التى كانت مدار الشعر القديم إلى المذهل غير المألوف ، فقد تخلص الواقع من نظامه المكانى والزمانى والموضوعى والنفسى (١)» .

لقد أصبحت هذه المقولات السلبية هى محل العمل الشعرى الجديث ، وتمثل هذا بصورة جلية فى معجمه الشعرى ومصطلحاته النقدية ، فسيواجه الباحث بمجموعات من مثل هذه المقولات السلبية :

الضياع ، تبديد العادى والمألوف ، النظام المفقود ، التفكك ، العكس ، أسلوب الرص والتجاوز (أى رص الكلمات والمعانى بجانب بعضها البعض دون ضرورة منطقية أو معنوية أو لغوية — الشعر المجرد من الشاعرية ؛ التحطيم والتفتيت ، الصور القاطعة ، المفاجأة الضارية ، الإزاحة ، الاغراب ، احداث الصدمات ، السخرية المرة ، غلبة الاستثناء والشذوذ — الغموض — الخيال الجامح ، الكآبة والظلام ، التمزق بين الاضداد المتطرفة ، الميل إلى العدم ... وغيرها .

ويقرر الناقد الأسبانى داماسو ألونسو — كما يروى فريدزديش فى كتابه

---

(١) المرجع السابق ص ٣٢ — ٣٣ .

بناء الشعر الحديث أنه «ليس هناك وسيلة لتسمية فننا إلا بالتصورات والمفهومات السالبة (١) .

وتمثل كتابات وأشعار ولاس ستيفنس ... Wallace Stevence هذا الاتجاه خير تمثيل . لقد تناول ستيفنس العلاقة بين الواقع وقدرة الشاعر الخيالية فى ضوء الإحساس بضغط الواقع على مرونتنا الابداعية . فرأى أن الحياة اليومية تفرض علينا موقفا سلبيا إزاء جمحات الخيال ولذلك كان على الشاعر أن يتقبل اللحظة الواقعية دون رتوش ودون إضافات من خبرات الأجيال السابقة ومثولوجيها ومعتقداتها ، ودون آمال أو أحلام مستقلة قد تراود العقل المكتنز بالمعلومات (٢) .

وإلى جانب هذا الاتجاه فهناك الاتجاه الآخر الذى يمثله اليوت T.S. Eliot لقد رفض اليوت الفلسفات المادية معتصما بالكاثوليكية ولم يقم نظرته الكاثولوكيةهذه إلى الدين على أنه ممارسة مجموعة الطقوس، ولكن أقامهامن حيث الدعوة إلى تجاوز الحواجز القومية والفردية فى سبيل خلق مجتمع انسانى دينى مترابطومن حيث اهتمامه بنقاء الروح ومسراها فى العالم الخارجى « لقد تبلد الإحساس الفنى بعد أن عاش فى منأى عن الاحساس الدينى الذى لقى نفس المصير بعد انفصاله عن الاحساس الفنى (٣)» ومن هنا كانت محاولة اليوت لخلق لغة جديدة للشعرتجتاز الحواجز الاقليمية من ناحية ، وتحاول أن

---

(١) ثورة الشعر الحديث ص ٣٧ — ٣٨ .

(٢) عادل سلامه : اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر — دراسة — مجلة عالم الفكر الكويتية — المجلد الرابع العدد الثانى ١٩٧٣ .

(٣) Eliot, T.S. : Nctes Towards The Difinition Of Culture, P.26

تذلل العقبات فى سبيل الدلالة على المفاهيم الروحية والكونية التى يحاول الشاعر تقصيها» (١) .

فبالرغم من اختلاف تفسير النقاد حول أعمال اليوت وخاصة الأرض الخراب The Waste Land والرجال الجوف The hollow men ورماد الأربعاء Ash Wednesday (٢) . إلا أنها تدلل بوضوح كاف كيف يعتبر اليوت الدين هو الملاذ الأسمى من خطايا العصر بما شمله من مادية وانغمار فى الزمن وبحث عن المكسب على حساب القيم الروحية والمبادئ والتضحيات السامية .

لقد حاول اليوت أن يبين خلال تلك الأعمال «مدارج الإنسياب والترقى للروح الإنسانية التى نبذت العالم وتخلصت من أدران الجسد» (٣) فهى حائرة تبحث عن ملاذ فى الأرض الخراب ، ثم تمر بمرحلة التطهير فى رماد الأربعاء حتى إذا ماتخلصت من كل شائبة استطاعت أن تخطو فى الرباعيات إلى عالم الخلود .

ويعترف اليوت فى كتابه «وظيفة الشعر ووظيفة النقد» بأهمية هذه المرحلة الدينية التى سارت فى طريقها التجربة الصوفية بقوله «إن هناك صلة قوية بين التصوف وبعض ألوان من الشعر ولايتحتم أن تكون هذه الصلة صلة فكرية

---

(١) عادل سلامة : اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر ، عالم الفكر ص ٦٤ .

(٢) The Penguin Book of Contemparary Verse P.P. 100 — 109

(٣) د . فائق متى : اليوت ص ١٩٤ .

بل قد تكون صلة سيكلوجية بحتة (١) .

وبين موقف ستيفنس وموقف اليوت نرى موقفا ثالثا يمثل اتجاها بين الموقفين. ويمثل هذا الموقف الشاعر أودن W. A. Auden فقد كانت أشعاره فى البداية — أواخر العشرينيات من هذا القرن وأوائل الثلاثينيات — مزيجا من الماركسية ومن آراء فرويد مشتركا مع سبندروماكيس وداى لويس . وقدم فى المرحلة أشعارا ملتزمة سياسياً واجتماعيا (٢) .

لم ينظر أدون إلى المواقف الجزئية على أنها حوادث منفصلة عن مجرى التاريخ أو على أن لها قيمة سياسية محلية ولكنه يرى الموقف شاملا مرتبطا بحياة الإنسانية فى الماضى والحاضر والمستقبل . وكان هذا ايماناً منه بقيمة الفن كعامل أساسى محرك للحضارة ، نرى هذا بوضوح فى قصيدته الطويلة أسبانيا عام ١٩٣٧ (٣) .

لقد رأى أودن فى الحرب الأهلية الأسبانية موقفاً كان على الفنان فيه أن يكون إيجابيا فى تحمل مسئوليته الاجتماعية فى انقاذ الحضارة المهددة بالإنهيار .

ولم يلبث أودن بعد الحرب العالمية الثانية أن انتقل من موقف الداعية السياسى الاجتماعى الصريح إلى موقف الفنان الذى يأخذ فى اعتباره مايجرى فى المجتمع البشرى من خلال نظرة فلسفية متكاملة ، وكان هذا تحولا من الموقف الراديكالى الماركسى إلى الدين . إن قصائده أول سبتمبر ١٩٣٩ ،

---

(١) The use of poetry And The use of Criticism, P. 140

(٢) W. H. Auden, in The penguin Book of contemparary Verse P.P. 196 — 199 .

(٣) ترجمها الدكتور عادل سلامه — اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر ، عالم الفكر

ومتحف الفنون الجميلة ، ودرع أخيل التى ترجمها الدكتور عادل سلامة فى دراسته عن اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر دعوة إلى خلق توازن بين حاجات الفرد الانسانية وبين احتياجات المجتمع العادل على أساس من الاستجابة لشعلة نورانية داخلية تبلغ فى أغلب الأحيان حد الرؤية الصوفية.

وأيا كان الاتجاه الذى اتجه إليه الشعر الحديث ، فإن هناك ظاهرة هامة يراها الدارس لهذا الشعر وهى أنه استطاع أن يتخطى حواجز الاقليمية فيفيد ويستفيد .

لقد أصبح الشاعر الحديث شاعراً شمولى النظرة ، ومن هنا كثر فى الشعر الحديث استحضار أصوات عديدة من ثقافات عديدة .. نرى هذا بالحاح فى أعمال اليوت الشعرية وخاصة الأرض الخراب ، وفى أشعار ياتس Yeats وازاراباوند Ezra Pound وغيرهم . وقد ترك هذا الإحساس بالعالمية بصماته الواضحة فى الشعر العربى الحديث . فاستفاده عبد الرحمن شكرى وجيله من الثقافة الإنجليزية واضحة ظاهرة ، وكذلك السياب وعبد الصبور ، على حين نرى تأثير الثقافة الفرنسية على أعمال أدونيس وتأثير الثقافة الروسية فى أشعار البياتى وكاظم جواد .

ثالثا :

الموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة :

(١)

ارتبطت حركة البعث الأدبى فى الشعر العربى الحديث بحركة بعث قومى ضخمة تمثلت فى نشأة الحزب الوطنى وتكوين الجمعيات الأدبية والعلمية ، والدعوات الإصلاحية التى قادها جمال الدين الأفغانى وتلاميذه خاصة محمد عبده الذى أسس جمعية احياء الكتب العربية القديمة التى عنيت بنشر روائع المؤلفات العربية الكلاسيكية ، وكان من دعواه العمل على فهم العربية على طريقة سلف الأمة قبل ظهور الخلاف وإصلاح أساليب اللغة (١) وكانت النتيجة المباشرة قيام حركة العمل على إحياء الثقافة العربية فى عصور ازدهارها.

وعاصرت هذه الحركة حركة جيل آخر من المتشبعين بعلوم الغرب ، ومنجزاته المادية خاصة بعد التوسع فى البعثات التعليمية والترجمة . وهؤلاء رأوا أن سبيل الإصلاح هو الأخذ بعلوم الغرب .

وسموا هؤلاء بالمجددين والآخرين بالمحافظين ، أو أنصار الجديد والقديم ، ولم يلبث الصراع أن اتسع وأصبحت المشكلة مشكلة الجيل بأكمله ، ومشكلة الصراع الداخلى فى أفكار ونفسيات هذا الجيل وفى عقده وعصبياته ونزعاته الجامعة والمفرقة والبناءة والهدامة والصحيحة والزائفة (٢) .

---

١ — عثمان أمين : رائد الفكر المصرى ص ٢٥ وأحمد أمين : زعماء الاصلاح ص ٣٢٧

٢ — د . حلمى مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر ، ص ٤١١ .

وسيطر هذا الصراع على مختلف جوانب الحياة فى السياسة والأوضاع الاجتماعية والمجالات الثقافية . فى الحياة السياسية كانت الجامعة الاسلامية والجامعة العربية والجامعة المصرية ، وكل جامعة لها اتجاه خاص بها . كذلك كان ، الإختلاف بين أنصار الكفاح الوطنى والحكم والاستقلال .

وفى مجال الحياة الاجتماعية كان هناك المحافظون ؛ الجامدون منهم والمعتدلون وكان هناك المجددون المحافظون والمجددون الاحرار .

وفى مجال الثقافة كان هناك أنصـــار العودة لميراث السلف فى عصور ازدهاره ودعاة الفكر العربى الاسلامى ، ودعاة الفكر العربى وحده ، ودعاة الأخذ بأسباب التقدم الغربى ، ودعاة المواءمة بين الميراث وبين الفكر الغربى :

ولم تلبث المشكلة أن تبلورت بعد الحرب فى اتجاهين واضحين هما :

القديم ممثلا للتراث العربى الاسلامى ، والجديد ممثلا للفكر الغربى ومظاهره المادية . واشتد الصراع بين أنصاركل اتجاه كما يقول الدكتور محمد حسين « كثر كلام الناس بعد الحرب عن القديم والجديد ، وشغلت الصحف وشغل الرأى العام بالمعارك العنيفة التى دارت بين أنصار المذهبين فى سائر نواحى ، المجتمع ، وكان الناس يطلقون اسم القديم يعنون به كل ما يمت بصلة إلى تراثنا الموروث من دين وتقاليد، بينما كانوا يعنون بالجديد كل طريف طارئ علينا مما هو منقول فى معظم الاحيان عن الأوروبيين (١) .

قاد الرافعى وشكيب أرسلان زعامة القديم ، فقد راح الرافعى «يقتحم الخصوم ويتصدى للتجديد ومثالبه فى أنصاره ودعاته حتى تربع على عرش

---

١ — الا تجاهات الوطنية ، جـ ٢ ، ص ١٧٨

القديم وآلت إليه زعامته . (١) ورأيا أنه لاسبيل إلى الفصاحة والبلاغة إلا فى احتذاء التراكيب العربية . يقول الرافعى «فالمذهب هو أن تكون اللغة لاتزال لغة العربية فى أصولها وفروعها وأن تكون هذه الاشعار القديمة التى تحويها لاتزال حية ، تتنزل من كل زمن منزلة أمة من العرب الفصحاء وأن يكون الدين العربى لايزال هو هو كأنما نزل به الوحى أمس ، لايفتنا فيه علم ولا رأى وأن يأتى الحرص على اللغة من جهة الحرص على الدين ، إذ لايزال منها شئ قائم كالأساس والبناء لامنفعة فيها معا إلا بقيامهما معا (٢) .

وقاد حركة الجديد طه حسين وسلامة موسى وخليل سكاكين ، فرأى طه‌حسين أن الرافعى وأمثاله حينما يكتبون لايشعرون ولايفكرون كما يكتبون، وإنما شعروا بطريقة وكتبوا بطريقة آخرى . (٣) . واعتبر الدكتور طه حسين هذا من النقائص الخلقية «لأنه كذب للكاتب نفسه ، وعلى معاصريه وهو يقص من‌جهة أخرى . لأنه لايدل على أقل‌من أن الكاتب ينكر شخصيته ولايعترف بها وأى انكار للشخصية أشر من أن تحس وتشعر ثم تستحى أن تصف احساسك وشعورك كما تجدها فتستعير لهذا الوصف أساليب لاتلائمه وضروريا لاتؤديه . (٤) .

وداخل هذا الصراع بين القديم والجديد ظهرت وتبلورت‌مدرسة الديوان كمدرسة أدبية جديدة تحمل على القديم ممثلا فى شوقى وحافظ والمنفلوطى ،

---

١ — د. حلمى مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث ص‌ص ٤١٠ —٤١١

٢ — تحت راية القرآن ، ص ص‌٩ — ١٠ .

٣ — حديث الاربعاء ، ج‌٣ ص ١١ .

٤ — نفس المرجع ، نفس الصفحة .

وتنادى بالتجديد على أنه التعبير عما فى النفس وعما يحسه الكاتب أو الشاعر . وبهذا تبلورت القضية فى شكل له أسسه الفلسفية . يقول العقاد: ليس التجديد أن ننكر فضل العرب أو نتعمد الخروج على الأساليب العربية ، وإنما التجديد الحق أن ننكر أوهام الذين يحصرون الفضل كله فى العرب أو الذين يختمون على الأساليب بعد القرن الرابع الهجرى . وليس التجديد وصف المخترعات المستحدثة وعلامات المدنية فالعبرة باسلوب الوصف لابذات الموصوف ، وليس التجديد أن نقفوا أثر الصحف فى السياسة والاجتماع فقد يستحيل الغضب السياسى أو الظلم الاجتماعى إلى صرخة نفسية تفعل فعلها فى حث العزائم ولا تتسمى باسماء الصحفيين والسواس . وليس التجديد أن نضرب عن تقليد العرب لتقليد الافرنج لأن الافرنج قد يخطئون فى فهم الأدب كما يخطئ الشرقيون ، وليس التجديد أن نقتحم المعانى والخواطر وأدوات الشاعر ووسائله وليست بغاياته وقصارى مقاصده ، وإنما التجديد أن يقول الانسان لأنه يجد فى نفسه مايحسه ويقوله ومايجدر به أن يحس ويقال (١) .

وهكذا كان ظهور مدرسة الديوان انتصارا كبيرا لانصار الجديد من حيث بلورة الدعوة ووضعها فى اطارها المضبوط ، ومن حيث وضع أساس نظرية جديدة فى الفن مغايرة تماما للنظرية التقليدية .

(٢)

كانت مدرسة شوقى كما رأينا مدرسة تقليدية اعتمدت على احياء التراث الشعرى القديم وتمثل هذا التراث الشعرى بالمحافظة على روحه وخصائصه حتى

---

١ — ساعات بين الكتب ص ١٤١ .

وصل الامر إلى تكرار التشبيهات والاستعارات التى امتلأ بها ديوان الشعر ، الكلاسيكى .

لم تستطع هذه المدرسة أن تدرك سر الأسلوب المجازى وارتباطه بروح عصره ، فقد استنزف احتذاؤها للشعر الكلاسيكى القديم كل الجهود والإبداع وأصبح الشعر لديها لونا من التجويد للقوالب الناجزة .

وقد حاولت هذه المدرسة نتيجة للنهضة النقدية وحملة انصار التجديد عليها ، أن تستفيد من هذه النهضة بالتركيز حول موضوع واحد للقصيدة أصبح عنوانا لها عوضا عن تسمية القصيدة بحسب حرف الروى فى قافيتها كما كان متبعا ، وبالتعبير عن موضوعات العصر ، إلا أن ذلك كله لم يخرج القصيدة العربية فى هذه المدرسة عن إطارها التقليدى ، فقد ظلت الصورة التقليدية لبنية القصيدة الكلاسيكية هى السائدة .

المدرسة التقليدية إذن مدرسة تعيش التراث تحت إحساس بسيطرة التراث عليها وسلطانه الكبير فهى مدرسة كلاسيكية شبيهة بكلاسيكية أوربا فى القرن السابع عشر الميلادى والتى فهمت المحاكاة على أنها محاكاة للنماذج الكلاسيكية فى أشعار هوميروس وسوفكليس وهوراس . وشعراء هذه المدرسة شعراء يمتلكهم التراث امتلاكا يفرض سيطرته فى لغته الشعرية ومكونات هذه اللغة على وجدانهم الشعرى . وهكذا عاش شعراء مدرسة التقليد عصرهم داخل عباءات المتنبي وأبى نواس وابن الرومى ونسوا أن لكل من هؤلاء لغته ، . وإيقاعاته ولفتات ذهنه وقدراته الخاصة وقيمهم التى تنبع من حياتهم وطبيعة مجتمعهم . فقد أخذت لغتهم فروسيتها وتطرفها وإيقاعاتها من إيقاع الحياة ،

التي عاشوها» (١) . ومن ثم فإن ارتباط شعراء مدرسة التقليد بالتراث كان ارتباطا سطحيا أو شكليا لأنه لم ينبه الضمائر إلى هذا التراث من أى منظور تفسيرى ، ولم تلفتهم إليه من حيث هو حصيلة مواقف إنسانية لها أبعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن ، وإنما هى قد اقتصرت مهمتها على استيحاء هذا التراث وإعادته بكل مشخصاته الفنية إلى قارئ العصر (٢).

وحينما ظهرت حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث بتأثير من تمثل أنصار هذه الحركة لمفهوم الأدب والفن فى التصوير الغربى ، حاولت هذه الحركة استكشاف قيم جديدة فى شعر التراث لم يلتفت إليه القدماء أنفسهم . ظهر ذلك بوضوح فى دراسة العقاد لابن الرومى ودراسة المازنى لبشار وابن الرومى والمتنبى ودراسة طه حسين للشعر الجاهلى والمعرى .

وحاول شعراء هذه الحركة أن يتغلغلوا داخل التراث الشعرى بحيث أصبح التراث جزءاً من مكونات الشاعر وذلك فى محاولة للوصول إلى أسلوب خاص.ولم يعد المهم لدى الشاعر ملاحظة شواهد العصر ، ولكن فهم روح العصر. والواقع إن الإنسان كما يقول الدكتور العشماوى «لايستطيع بحال أن يتبرأ من المؤثرات النفسية والعضوية المنحدرة إليه . فالتاريخ بكل امتداداته يعيش فى الحاضر . والشاعر لايدين فى إبداعه لحظة الحاضرة التى يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفنى فحسب ، بل هو مدين مع ذلك وإلى حد كبير إلى زمان مركب يمد جذوره طولا وعرضاً فى أعماق التاريخ وخزائنه (٣) .

---

(١) د. محمد زكى العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٣ — ١٥٤ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٣ — ٢٤ :

(٣) الادب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ١٥٤ — ١٥٥ .

كانت تجربة شعراء التجديد فى التراث الشعرى تجربة محدودة بحدود ، التراث العربى باستثناء بعض المحاولات لتمثل التراث الغربى لم تأخذ شكل الظاهرة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنها لم تستطع كلية التخلص من سيطرة هذا التراث العربى الكلاسيكى الذى عاش فى شعرهم نتجة ترسيبات لا إرادية .

ولم تلبث بعد الحرب العالمية الثانية تقريبا أن ظهرت حركة الشعر الجديد كحركة معاصرة لاتكتفى بالنظر فى التراث العربى الإسلامى فقط ، وإنما وجدت فى التراث الإنسانى العام مادة صالحة للدخول فى السياق الشعرى . وهكذا تعامل الشعراء المعاصرون مع التراث الإنسانى العام من يونانى ورومانى وفرعونى وبابلى وأشورى ومسيحى وإسلامى ، وأصبح التاريخ الإنسانى كله جزءاً من مكونات التجربة الشعرية الجديدة .

نظر الشاعر المعاصر إلى التراث الإنسانى على أنه كيان له أبعاده الفكرية والانسانية وأحس أن عليه كفنان معاصر أن يعى هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنسانى فيه .

لقد حاول الشاعر المعاصر أن يعيد النظر إلى هذا التراث فى ضوء العصرية لتقدير مافيه من قيم ذاتية باقية ، روحية وإنسانية وتوطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية فى إبداعنا العصرى (١) ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التى لها صفة الديمومة فى هذا التراث . يقول صلاح عبد الصبور — كشاعر معاصر — عن

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٨ .

هذا الموقف (١) : إن على الشاعر المعاصر أن يهضم التراث وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث فى نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص ، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة ، فيضيف إليه جديداً ولا يأوى إلى ظله بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة ويحس إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة بل على الشعر» .

ولقد حدد موقف الشاعر المعاصر من التراث ، القيمة الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل الفنى ، وليست مبادىء خارجية مقننة — فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء فى ذلك مايتعلق بالشكل والمضمون ، وهو فى تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر وذوقه ونبضه» (٢) .

ويمثل التراث الإنسانى لدى الشاعر المعاصر جانبا من تكوينه الشعرى ، وذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنسانى عامة من خلال إطار حضارة العصر ، وتحديد موقف الشاعر كإنسان معاصر منه .

التجديد والمعاصرة إذن اتجاهان من خلال أطر وعلاقات زمانية ومكانية حيث يستعير أصحاب التقليد الجو النفسى بإيقاعاته للتعبير عن ظروف ذات وعصر تختلف فى إيقاعها عن زمان ومكان الإطار المستعار ، وهو مافعله البارودى وشوقى ومدرسته ، على حين تركز المعاصرة اهتمامها على إدراك

---

(١) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، ص ١٥ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٨ .

الإنسانية من خلال العصر وإيقاعاته النفسية والكونية .

ويبقى بعد ذلك التجديد خارج حدود الزمان والمكان ، يحمل طزاجة الإحساس الجديد منذ وجد . فالموناليزا منذ وجدت حتى الآن والإنسان يستمتع بما فيها من حيوية طازجة خارج كل الحدود . ومثل هذا القول ينطبق على الأعمال الذكية لانجلووسوفكليس وشكسبير والمتنبي وابن الرومى بما تقدمه من إعادة اكتشاف العلاقة بين الذات والموضوع على نحو يضمن للصورة التعبيرية دوام الجدة من خلال الإبداع المنفرد الذى لايمكن مقارنته بغيره . وهكذا فعندما تصبح هذه الصورة «ملكا للزمان وللتاريخ فلن تصبح جديدة أو قديمة وإنما هى ببساطة ماهى أو ماتكون عليه فى ذاتها ولذاتها (١) .

(٣)

وهكذا نرى أن الصراع بين القديم والجديد ، والانتقال من القديم إلى الجديد حتمية اجتماعية تؤكدها الدراسات الإستقصائية لتاريخ المجتمعات البشرية . كذلك فان كل انتقال مرتبط ارتباطا وثيقا «بحياة الأمة الاجتماعية وبالرغبة فى تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم وأكثر تمشيا مع ملابسات حياتهم» (٢) .

فحينما أتيحت للعالم العربى عوامل اليقظة والثورة ، تحققت له مسببات هذا الإنتقال . لقد كانت هذه العوامل بمثابة الإنفجار الثقافى والإجتماعى فى العالم العربى ، فقد ازداد الوعى عند الكتاب بذاتهم الفردية والجماعية خلال الأحداث

---

(١) محمد زكى العشماوى : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٥ .

(٢) محمد زكى العشماوى : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ٩٥ — ٩٦ .

السياسية والاجتماعية العنيفة وكان الإحساس بالذاتية الفردية من أهم العوامل التى هيأت للالتقاء بالفكر الغربى بعد أن زال الإحساس بالخوف من التعامل معه ، وبعد أن زالت عقدة الإستعلاء التى شكلت عقلية أنصار القديم . فكان هذا الالتقاء «التقاء نماذج وإستيعاب إلى حد كبير بعد أن كان التقاء تنافر ، وتنابذ وتفاضل» (١) .

وهكذا سارت الثقافة الغربية جنبا إلى جنب مع حركة نشر التراث العربى خاصة بعد انتشار البعثات الأجنبية فى مصر والإرساليات ومدراسها فى الشام وجاء انشاء الجامعة المصرية خلقاً لجيل جديد من الشباب المثقف على أسس عصرية ، ومدللا على إرهاصات النهضة الفكرية .

ولقد كانت هذه الفترة بداية نمو الطبقة المتوسطة وإحساسها بذاتها . وخاضت هذه الطبقة خاصة فى الشام صراعا حاداً بينها وبين الطبقة الإقطاعية وأصحاب الثروة والسلطان ، وتدخل الاستعمار فى هذا الصراع فى محاولة للاستفادة منه والإنتفاع به .

وإلى جانب هذه العوامل كانت هناك العوامل الأخرى التى أشبعها تناولا كل من أرخ للحياة الفكرية وظروفها فى هذه الفترة ، من دور المستشرقين وانتشار الصحافة والطباعة والمنتديات والجمعيات الأدبية والعلمية وحركات التحرر التى قادها فكريا محمد عبده وسلامه موسى واجتماعيا قاسم أمين .

أدت كل هذه العوامل إلى خلق حالة من الإنفجار الثقافى والإجتماعى فكان لابد للصراع بين القديم والجديد أن ينتصر لصالح الجديد ، مع وجود

---

(١) د . حلمى مرزوق : تطور النقد والتفكير الادبى فى مصر ، المقدمة ص ، ب .

من يدافع عن القديم بالطبع بحكم تأصيله فى الوجدان العربى ، وهذا يفسر لنا كيف أن دعاوى التجديد فى هذه الفترة تمثلت أكثر فى النظريات ولم تتوفر فى الإنتاج الإبداعى إلا بعد فترة .

فقد نادى شوقى وحافظ ومطران بالتجديد ، وإن كان مطران هو أكثر الثلاثة فى تحمسه لدعواه ولكنهم لم يستطيعوا أن يحققوا مانادوا به فى أعمالهم الإبداعية .

يقول مطران فى مقدمة ديوانه الذى أصدره ١٩٠٨ «فرأيت فى الشعر المألوف جموداً وبدا لى تطريز الأقلام على الصحف البيضاء كتطريس الأقدام فى تيه البيداء فأنكرت فريقه . إلى أن يقول مقدما شعره « فهذا شعر ليس ناظمه بعبده ولاتحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ولاينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ... بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وموضعه ، وإلى جمال القصيدة فى تركيبها وفى تناسق معانيها» (١)

فبالرغم مما تشى به هذه المقدمة من معرفة مطران بالوحدة العضوية ودعوته إليها والدعوة إلى عدم التقيد بالوزن والقافية ، والإحساس بالحاجة إلى اتخاذ الشعر وسيلة للوصف والتصوير ، إلا أنه فى أغلب شعره سار على النسق التقليدى فأكثر من شعر المناسبات ومن اختيار القوالب الجاهزة ، بل نراه أحيانا يبكى الديار بكاء الأقدمين كما فى قوله فى قصيدة «تذكار» .

أيادار من أهوى فديتك داراً   غدت بعدنا للعاشقين مزارا

---

(١) ديوان الخليل ، جا ص ٨ — ٩ .

تذكرنى أيام أنسى بقربها قديما وليلات مضين قصارا
وساعات لهوكن للعمر زينة كما زان فى الكأس الحباب عقارا(١)

والإحساس بتأثير فلسفة القصيدة العربية التقليدية فى وجدان الشاعر والمتذوق على السواء هو الذى جعل مطران رغم ماناديبه ينبهر أمام تجديدات أحمد زكى أبو شادى حينما قال فى المقدمة التى كتبها لديوان أبى شادى (أطياف الربيع : سبتمبر ١٩٣٤) فاجأ هذا الطبيب الشاعر الأديب السليقة العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين من قبل . لم يرع أن تلك السليقة فى نحولها بطيئة حريصة على مألوف تيسر لها » .

وحينما قاد العقاد والمازنى الحملة على التقليديين ، وتحددت آراؤهما فى مقدمات الدواوين وفى المقالات الكثيرة ، لم تجد لها صدى قويا أو تأثيراً ظاهراً فى أذهان المعاصرين (٢) فقد فهمت الدعوة إلى الوحدة العضوية مثلا على أنها وحدة الموضوع ، وهذا يدل على أن الاستجابة آنذاك كانت استجابة خارجية .

وبالرغم من ذلك فان مقالات العقاد والمازنى ومقدمات شكرى لدواوينه تمثل فى الحقيقة أول حركة ثورية إيجابية على نظام القصيدة العربية القديم (٣).

يقول العقاد «إنك ترى الارتباط قليلا بين معانى القصيدة العربية ، ولاترى قصيدة أوربية تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد أو موضوعات متنافسة ، ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت

(١) ديوان الخليل جـ١ ص ١٩٦ .

(٢) د . محمد زكى العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصر ، ص ١٠٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

وحدتهم عندهم القصيدة . فالأبيات العربية طفرة طفرة ، والأبيات الإنجليزية موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض ، وسبب ذلك هو أن الحس لا يربط بين المعانى وإنما يربط بينها التطور والتعاطف والملكة الشاعرة (١) .

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب أو المعدة (٢) وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب. وليس الشاعر من يأتى بروائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال . إنما الشاعر من يشعر ويشعر (٣) . « فالشعر استيعاب للمحسوسات وقدرة على التعبير فى القالب الجميل (٤) . والشاعر العظيم هو الذى «تتجلى فى شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وعلانيتها وأسرارها ، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهب من حقائقها وفروضها أيا كان هذا المذهب ، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه (٥) .

لقد عاش العقاد والمازنى وشكرى يدعون إلى مجموعة من المبادئ النقدية التى تنطلق من أسس رومانسية كما لاحظنا من العبارات التى أوردناها للعقاد باعتباره كان أكثرهم إلحاحا فى دعواه .

---

(١) ساعات بين الكتب ص ١٠٦ .

(٢) الديوان فى الادب والنقد ص ١٣٠ .

(٣) خلاصة اليومية ، نقلا عن العوضى الوكيل : العقاد والتجديد فى الشعر ص ٣٦

(٤) شعراء . مصر وبيئاتهم ص ٢٣ .

(٥) مطالعات فى الكتب ص ١٤٨ .

ومن القضايا الجديدة التى أثارتها هذه المدرسة أيضا تلك القضية التى أثارها شكرى فى مقدمة الجزء الثالث من ديوانه فى قوله «لان قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة مرذولة» ؛ فجعل للذات بهذا كل الأهمية فى إدراك الكون والإحساس به ، وذلك بخلاف النظرة التقليدية التى اعتبرت الطبيعة كوجود خارجى هى مرآة الشاعر الأولى .

ومن هذه القضايا كذلك الربط بين الشعر والعاطفة ، فيرى شكرى فى مقدمة الجزء الرابع من ديوانه أن الشعر «هو كلمات العواطف والخيال ، والذوق السليم» . ويقول المازنى إن الشعر «شعور مترجم (١) . وهما فى هذا يتفقان مع ماسبق أن قاله العقاد فى عبارته السابقة من أن «الشاعر هو من يشعر ويشعر ، وكذلك فى قوله مخاطبا شوقى «فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لامن يعددها ويحصى أشكالها وألوانها (٢) .

إلا أن هذه القواعد — المعتمدة على أسس الفلسفة الرومانسية كما هو ملاحظ — لم تؤثر آنذاك على حركة الشعر العربى إلا بعد فترة تمت فيها الاستجابة الداخلية للتغيير .

وحينما تمت الاستجابة الداخلية تحققت الثورة الشعرية فى الأدب ،والتى كانت ثورة رومانسية متأثرة بآراء العقاد والمازنى وشكرى ، ومتأثرة بطبيعة الثورة نفسها كثورة ، ومتأثرة بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة .

---

(١) حصاد الهشيم ص ٢٢١ .

(٢) الديوان ص ٢٠ .

إن نظرة عابرة على دواوين شعر هذه الفترة ترينا كيف أثرت النزعة الرومانسية حتى فى اختيارهم لعناوين دواوينهم ، فسنرى على سبيل المثال لعبدالرحمن شكرى: ضوء الفجر١٩٠٩ وأزهار الخريف ١٩١٨ . وللعقاد يقظة الصباح ١٩١٦ ووهج الظهيرة ١٩١٧ وأشباح الأصيل ١٩٢١ وهدية الكروان ١٩٣٣ وعابر سبيل ١٩٣٧ وأعاصير مغرب ١٩٤٢ ، وسنرى هذه الرومانسية الشاكية فى شعر المازنى الذى لم يسم ديوانه ١٩١٣ — ١٩١٧ ، ولإيليا أبوماضى : الجداول ١٩٢٧ والخمائل ١٩٤٦ ولرشيد أيوب . أغانى الدرويش١٩٢٨ وهى الدنيا ١٩٣٩ ، ولرشيد سليم الخورى القرويات ١٩٢٢ ولشفيق المعلوف عبقر ١٩٣٦ ولكل زهرة عبير ١٩٥١ ونداء المجاديف ١٩٥٢ ولأحمد زكى أبو شادى أنداء الفجر ١٩١٠ وأنين ورنين ١٩٢٥ وشعر الوجدان ١٩٢٥ والشفق الباكى ١٩٢٧ وأطياف الربيع ١٩٣٣ ، والينبوع ١٩٣٤ وشعر الريف ١٩٣٥ وفوق العباب ١٩٣٥ ، ولإبراهيم ناجى وراء الغمام ١٩٣٤ ولحسن كامل الصيرفى الألحان الضائعة ، ولابى القاسم الشابى أغانى الحياة ومن أغانى الرعاة ، ولمحمود حسن اسماعيل أغانى الكوخ ١٩٣٤ ولمختار الوكيل الزروق الحالم ١٩٣٤ ولصالح جودت رومانسيته العاشقة فى ديوان صالح جودت ١٩٣٤ ولمحمود أبو الوفا أنفاسا محترقة ١٩٣٣ ولعلى محمود طه الملاح التائه ١٩٣٤ ولعبد العزيز عتيق أحلام النخيل ١٩٣٥ ولمصطفى السحرتى أزهار الذكرى ١٩٤٣ .

يقول الدكتور محمد مندور عن هذه الفترة «فى مثل هذا الجو كان من المستحيل أن يظهر أى أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتى ، فالشاعر لايستطيع أن يتحدث إلا عن نفسه وأحلامه وغرامه وأشواق روحه ، أو

يهرب من الجحيم الذى يحيط به إلى الطبيعة ومناظرها وملاهيها يتعزى بها عن آلامه وآلام قومه دون أن يستطيع الإفصاح عن مصدر هذه الآلام . فقال ناجى الشعر من وراء الغمام وحسن كامل الصيرفى ينشد الألحان الضائعة ويستنشق مصطفى عبد اللطيف السحرتى أزهار الذكرى ، ويسبح مختار الوكيل فى الزورق الحالم ويستغرق عبد العزيز عتيق فى أحلام النخيل ويرسو سيد قطب إلى الشاطئ المجهول ، ويرسل محمود أبو الوفا أنفاسا محترقة» (١) .

كانت حركة التجديد إذن حركة رومانسية امتلأت بالأنين والشكوى واختلطت بالنزعات التأملية والإنسانية ، واشتملت على شكل من أشكال الرمزية البسيطة التى تعتمد على التلميح والإيحاء . وكان شعرهم شعر الحب واللهفة والإحساس بالضياع والتأمل العميق لمظاهر الكون ، كما كان شعر الهرب من قسوة الحياة وقسوة الأحداث إلى الطبيعة فدعوها أمهم الرحيمة بهم ، وامتزجوا بها وخلعوا من ذات أنفسهم عليها .

وفاجأت الحرب العالمية الثانية الحركة الشعرية فى جميع أنحاء العالم العربى كما يقول الدكتور إحسان عباس(٢) «وهى تتقلب على مهاد الأحلام وتسبح فى الأضواء والعطور ... كان محمود حسن اسماعيل قد بنى كوخه الريفى الجميل فجذب إليه كثيراً من الشبان الناشئين الذين يحبون البساطة ويؤثرون الحياة الريفية ... وكان المهندس (على محمود طه) يتنقل تائها فى زورقه بين عوالم تتدفق فيها الفتنة ويعج فيها السحر» :

---

(١) الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ص ٤ .

(٢) بدر شاكر السياب ص ٣٠ .

وحين صدمت الحرب الثانية الوجدان الفردى والجماعى على السواء بما كان يدور فيها من صراعات ومانتجت عنه من نشر للخراب والدمار «وعلقت أبصار الناس فى كل مكان كغرقى الطوفان بفلك جديد يظهر فى الأفق الشرقى أو فى الأفق الغربى ليحمل بقايا الإنسانية إلى بر الأمان (١) بدأ الشباب العربى يحس بأن تلك الرومانسية الشاعرية رومانسية هاربة تبحث عن الخلاص الفردى وتعالج قضاياها من خلال هذا المنظور ، وأنها لاصلة لها بما يدور ويجرى من صراعات داخلية وخارجية إلا بمقدار مايمس الشعب . .

وقوى من هذا الإحساس ماتمخضت عنه الحرب بالنسبة للعرب من إحساس حاد ومؤلم بافلاس نظام الحياة نتيجة لنكبة فلسطين ١٩٤٨ وماتلى ذلك من ثورات وكفاح داخلى وخارجى ، ومحاولات كانت تنتهى فى الأغلب بالخيبة الفاشلة :

لقد أدى هذا كله إلى خلو نموذج الشاعر العربى منذ الخمسينيات ، فهو أولا شاعر تسيطر عليه مواقف متعددة ومتباينة من الرفض والتمرد والخوف والأمل ، وهو ثانيا يخوض تجارب مستمرة من أجل الإحساس بامتلاك حريته والثورة على واقعه ، وهو ثالثا يضع فى اعتباره الواقع الاجتماعى بما فيه من ظلم وقهر سواء على المستوى الوطنى أو القومى أو الإنسانى .

ودخل الشعر العربى الحديث بعد النكبة فى صراع عنيف وحاد مع نفسه ومع القيم الانسانية المحيطة به وتطلب هذا منه أن يخوض تجربة هائلة من الإقدام والمغامرة ، وكان عليه « لكى يصل إلى هذه الدرجة أن يكون أكثر

---

(١) د. لويس عوض : الثورة والادب ص ٥٣ .

من مجدد لنفسه وللفن ، وأن يتحدث لصالح أمته ولبلاده ولصالح الاجيال الصاعدة ، وأن يهز مفاهيم العالم من حوله ، ويتنبأ بما يغيب عنه (١) :

كانت الفترة إذن فترة إنكار ورفض تغذت بالفلسفات المادية التى بدأت آنذاك تقتحم نوافذ العالم العربى كفلسفة متكاملة لتحقيق العدالة الاجتماعية للجميع ؛ تغذت بالموضوعية فى فلسفة المعادل الموضوعى عند اليوت الذى اعتبر أستاذ هذا الجيل من الشعراء وتغذت بمنجزات علم النفس وعلم الطبيعة والرياضة التى حققت تقدما مذهلا فى تصور العلاقة بين الذات والموضوع :

وساعد على تأكيد موقف الإنكار والرفض إحساس الشاعر بانتفاء المسئولية الميتافيزيقية عن تشريد الشعب الفلسطينى ، وعما ترتب على النكبة العربيـة ، فلم يحدث ماحدث نتيجة إدانة سماوية ولكن نتيجة أسباب مادية صرفة تدخل فيها العداوات والخيانات والتآمر ، ويدخل الغرور والضعف ، والتخاذل «لقد حلت الضربة بالتفكير الجبرى المنطقى ، ولم يعد الموت حقا ملزما ، ومنطق الحياة رتيبا وقصيراً بحكمه ميتافيزيقية لايرى لها الانسان اعتراضا بل دخلت عناصر الصراع والشك والتساؤل والرفض والحوار والانكار نهائيا إلى العقل الجبرى الوضعى فذرت تماسكه (٢) .

وهكذا اكتشف الشاعر العربى ، أن ماينتظم الحياة توافقا من العبث والعشوائية فكان عليه من ثم أن يعتمد على نفسه فى تغيير عالمه وفى التعامل مع تجاربه وذلك بمعزل عن التفكير الغيبى :

---

(١) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى تطوره ومستقبله – مجلة عالم الفكر الكويتية المجلد الرابع ١٩٧٣ ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٤ .

وتحول الحاضر إلى مسرح للتجريب والمحاصرة وتعرضت جميع عناصر القضية إلى تغيير ، وتفجر إيقاع القصيدة الشعرية غربة وتساؤلا ومحاكمة للذات وللواقع ، وأصبح بشكل عام إيقاعا مأساويا يتردد بين الصرامة الحزينة عند أدونيس والحيدرى وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط ، والمتمرد الغاضب عند البياتى والسياب والفيتورى ومحيي الدين فارس ، والتحدى الرافض عند توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وخليل حاوى وأمل دنقل ، والثورية المتفضة عند سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمود درويش :

وأصبحت الخبرة الشعورية فى شعر هؤلاء الشعراء وأمثالهم معايشة للخبرات الجماعية وللخبرات الذاتية : وأعاد الشاعر العربى النظر إلى التراث وإلى التاريخ فى ضوء المعرفة العصرية بعد أن أدرك أن الشيء الباقى الفعال فى أى تراث هو القيمة الروحية والانسانية التى تكمن فيه ، وأن عليه أن يعى كل عناصر دراما الانسان المعاصر :

الفصل الثاني

تحديد المصطلح النقدي

تحديد المصطلح النقدى

(١)

نمت الثقافة الإنسانية الحديثة نموا كبيراً منذ القرن التاسع عشر ، ونشأت فروع عدة لعلوم إنسانية جديدة كعلم النفس وعلم الإجتماع ، وتنوعت أساليب دراسة هذه الفروع ، واستتبع هذا التحام معقد بين مجموعات النشاط والمعارف الإنسانية فى تكوين نظريات حديثة فى الجمال والإحساس به ، تمثل فى بعض مظاهره فى تداخل المصطلحات الفنية والعلمية تم أغلبه بطريق النقل والاستعاره . وترتب على هذا أن تعددت الدلالات الهامشية لهذه المصطلحات واختلطت حتى تحولت لما يشبه الفوضى النقدية على حد تعبير رتشاردز (١) الأمر الذى يحتم على من يتصدى لموضوع جمالى فنى أن يحدد منذ البداية ، مصطلحاته الفنية بصورة مركزة حتى يستبعد كل مايمكن أن تثيره مصطلحاته هذه من دلالات هامشية أخرى ارتبطت بالمصطلح من قبل :

وموضوع لغة الشعر ومايتصل به من مباحث ، من أكبر الموضوعات التى تعرضت للتناول من خلال الامتداد التاريخى ، والاتساع المكانى للبشرية مما أدى بالتبعية إلى امتلاء مجال بحثه بالمصطلحات المتعددة الدلالات بتعدد التناول :::

لهذا كان علينا منذ البداية أن نحدد موقفنا من هذا التناول من جهة ، وأن

---

(١) مبادىء النقد الادبى . ترجمة مصطفى بدوى . الفصل الاول : فوضى النظريات النقدية ص ٤١ — ٤٦

نحدد مصطلحاتنا النقدية من جهة أخرى . إننا بهذا نحاول أن نضع أساس نظرية خاصة فى فهم الشعر ونقده تعتمد على مفهومنا — لهذا الفن — وتعتمد عليها دراستنا النقدية فى الأبواب التالية ، فتستمد منها تحديداً لمصطلحاتها ، وخلفية لأحكامها :

لهذا فان تناولنا فى هذا الفصل التمهيدى تناول نظرى ، لأنه يحاول جاهداً أن يضع أسساً نظرية لتوظيفها بعد ذلك فى مجال التناول التطبيقى الفنى :

(٢)

وموضوع التجربة الشعرية ، والبحث فى ميدان نظرية الشعر تناوله بالدراسة كل من تصدى للكتابة عن الشعر. وبالرغم من كثرة الكتابة على هذا النحوفان الموضوع لايزال من الموضوعات المبهمة الغامضة ، ربما بسبب خضوعه فى التحديد لإتجاه الناقد الباحث ، هذا إلى جانب صعوبة التحديد الواضح فيه باعتباره مبحثا من المباحث الجمالية .

لقد استطاع الأستاذ رتشاردز فى ضوء اتجاهه التجريبى فى النقد والقائم على التحليل السيكلوجى (١) أن يعرف التجربة الشعرية على أنها «نزعة أو مجموعةمنالنزعات تسعىإلى أن تعود إلىحالة الهدوء والسكون بعدالذبذبة(٢). وتتكون هذه التجربة الشعرية من انفعالات هى بمثابة الإحساس الذى تولده الاستجابة بما تتضمنه ذبذباتها من تغيرات جسدية (٣) ومن مواقف وأوضاع

(١) Watson G. : I.A. Richards, in The Literary Critic, P. 196

(٢) رتشاردز : العلم والشعر ، ترجمة د. مصطفى بدوى ص ١٩ .

(٣) العلم والشعر ، ص ٢٤ .

نفسية «وهى الدوافع التى تهيئها الاستجابة التى تؤدى بنا إلى نوع هو بعينه من السلوك ، فهى بمثابة الناحية الخارجية من الاستجابة . على أنه ينبغى أن نضع فى الاعتبار أن هذا التهيؤ يحل محل السلوك الحقيقى ، وهذا هو الشكل الأساسى للتجربة الشعرية (١)» .

وهذا التعريف كما هو واضح رغم مافيه من غموض نتيجة تشبع اللغة بالمصطلحات النفسية تعريف غير كاف ، فهو يشمل كل التجارب البشرية وينطبق عليها ، فتعريف الاستاذ ريتشاردز هذا للتجربة الشعرية على أنها نزعة هو تعريف نفسى للغرائز :

ولكنى اعتقد أن هاملتون كان أكثر تحديدا وتوضيحا من رتشاردز ، حينما قال « إن نظرية الشعر فى جوهرها تعنى بالتجربة الخيالية التأملية التى تنشأ عن طريق وضع الكلام فى نسق من الوزن خاص كما تعنى بقيم هذه التجربة» (٢) :

وهو مفهوم قريب منه إلى حد كبير المفهوم الذى ذكره الدكتور غنيمى هلال حينما قال : إن التجربة الشعرية هى «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصدرها الشاعر حين فكر فى أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه» (٣) :

---

(١) العلم والشعر ص ٢٩ .

(٢) وستريفور هاملتون : الشعر والتأمل ترجمة د . مصطفى بدوى ص ١٩ .

(٣) النقد الادبى الحديث ص ٣٩٠ .

وربما كان مرد هذا الإتفاق إلى تأثير الرؤية الحدسية عند الناقدين ، حيث تظهر حدسية برجسون فى كتابات هاملتون وحدسية كروتشة فى كتابات غنيمى هلال :

وقد حاول الدكتور العشماوى أن يضع نظرية تكاملية أكثر اتساعا فى محاولة للتوفيق بين مختلف الاتجاهات مع تأثر خاص بالفلسفات المثالية خاصة فلسفة كروتشه وكولردج ، فقال إن كل عمل فنى وإن انطوى على حقائق نفسية أو كونية أو اجتماعية أو فلسفية إلا أن هذه الحقائق ليست لها قيمة فى ذاتها بل تظل موضوعات خارجية حتى تنتشر الرؤية فى جميع أطراف العمل الفنى وتتسرب إليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكرى أو الفلسفى مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفنى ، بل تذوب كل أجزاء العمل الفنى ويرتبط بعضها بالبعض الآخر» (١) فالحدث فى ذاته مهما كانت أهميته ليس إلا مناسبة يتفجر منها الاحساس ثم يتحول الحديث بقدرة قادر إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان» (٢) :

لذا فإن الذى يهمنا ليس موضوع القضية لذاته ، وإنما الذى يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذى اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجى إلى عمل فنى «فالعبرة هنا بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليه الشاعر أو الاديب ، وبعد أن انصهرت فى ذاته وبعد أن تحولت

---

(١) قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٤١ — ٤٢ .

(٢) قضايا النقد الا دبى المعاصر ص ٤١ .

إلى فن» (١) . فالتجربة الشعرية عملية خلق أدبي يتم فيها امتزاج كامل بين الذات والموضوع .

لنعد مرة أخرى إلى تعريف ريتشاردز للتجربة الشعرية على أنها نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة

لاشك أن اعجابنا بهذا التحديد يرجع إلى كونه تفسيراً سيكلوجياً للاحساس بالجمال ، فهي إذن ممارسة فعلية تتداخل فيها مجموعة عناصر حسية وغير حسية ، بعضها فردى ذاتي والآخر لأكثر من فرد واحد يضمه مايعرف بالشعور العام :

فالتجربة الشعرية حسب تعريف ريتشاردز نوع من التعبير النفسي يعتمد على الصلة بين المحسوس وشحنته الانفعالية والأفعال المتصلة بهذه الشحنة . وهو تفسير يضع القصيدة الشعرية جنبا إلى جنب مع الافعال اللاارادية الناتجة من تفاعل المحسوس بالشحنة الانفعالية المتعلقة به . هذا إلى جانب مايتميز به التعبير النفسي من تعذر السيطرة عليه كاملة (٢) بخلاف التجربة الشعرية التي وإن كانت بالفعل نتاجا للتفاعل بين المحسوس والانفعال الخاص به إلا أنها نوع من الانفعال الواعي فهي شحنة خاصة بنوع معين من الوعي أكثر من أن تكون خاصة بمحسوس .

وعلى هذا فإننا نرى في التجربة الشعرية أكثر من مستوى تعبيرى ، فهناك المستوى المادى باعتبارها مكونات حسية مدركة ، والمستوى النفسي باعتبار

---

(١) المرجع السابق ص ٣٠ .

(٢) روبين جورج كولنجوود : مبادىء الفن ، ترجمة . أحمد حمدى ، ص ٢٩٥ .

مايتصل بالمكونات الحسية من انفعالات مصاحبة ثم هناك المستوى الواعى وهو الخاص بعملية التنظيم والتحديد والحصر .

وبهذا يختلف مفهوم الفن عن الصنعة على عكس ماقرره فلاسفة ونقاد الفن الكلاسيكى من أن الفن بشكل عام صنعة ، وأن الشاعر ينبغى أن يعرف أى تأثير يرمى إليه ، ويجب أن يتعلم بوساطة التجربة وبالرجوع إلى القواعد التى لاتزيد عن كونها مأخوذة من تجارب الآخرين — كيف ينتج هذا الأثر(١) .

وفى مقارنتنا بين الفن والصنعة سيتضح لنا جانب هام من جوانب التجربة الشعرية . فمن التعريف الكلاسيكى للشعر يتضح لنا أن مفهوم الصنعة هنا هو القدرة على احداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعى والتوجيه ولهذا فهى تفترض وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية بحيث نستطيع ادراك كل منها على حده ادراكا واضحا متمايزا ، بينما فى الفن وإن أوجدت الدراسات التفصيلية علاقات بين أجزاء ، إلا أنها علاقات متداخلة مترابطة لاتستطيع أن تفصل فيها بين الجزء والكل .

وهذا الاختلاف فى الصنعة بين الوسيلة والغاية قد أدى إلى ارتباطها فى عملية التخطيط وارتباطها عكسيا فى عملية التنفيذ :. ففى التخطيط تسبق الغاية الوسيلة ، وفى التنفيذ يحدث العكس .

أما فى الفن فلا وجود لمثل هذا الارتباط المتمايز لأننا نصبح أمام كائن متفرد بامكانياته وخصائصه .

---

(١) مبادى الفن لكولنجوود ص ٢٧ وما بعدها . أرسطو : فن الشعر . ترجمة د احسان عباس الكتاب الخامس وهوراس : فن الشعر ترجمة لويس عوض السطر ٩ و ٤ — ٤١ وقدامه بن جعفر نقد الشعر ص ١٠١ والجاحظ فى الحيوان ٣٠ — ص ١٣٢ .

وفى الصنعة كذلك نجد اختلافا آخر واضحا بين المادة الخام والشئ المنتج بعد إتمامه وقد أدى هذا إلى وجود تباين بين الشكل والمادة ، فتمثلت المادة فى الخامة والشئ المنتج بعد الانتهاء منه ، على حين أن الشكل هو التغير الذى طرأ على المادة نتيجة فعل الصنعة .

ففلسفة الصنعة إذن تقوم على التباين الواضح بين اجزاء العمل ، وهو ما تنكره الفلسفات الحديثة للفن التى لاتعترف بحدود متباينة وإنما بوحدة شعورية كاملة تتآلف فيها كل العناصر (١) .

لقد رأينا من قبل أن التجربة الشعرية تتضمن ثلاث مستويات تعبيرية ؛ المستوى المادى والمستوى الانفعالى أو النفسى ، ثم المستوى الواعى . وهذا يعنى أن بالتجربة الشعرية جانبا فكريا ، فالانفعالات الخاصة بالتجربة الشعرية ليست انفعالات فطرية غريزية ، وإنما هى تأثيرات قد حولت إلى أفكار بفعل الوعى .

وينبغى ألا نفهم هذا الجانب الفكرى من خلال المنظور الخاص بالحقائق العلمية ككليات عامة يتحقق من يقينها بالاختبارات المادية المحسوسة ، إذ أن هذا الجانب الفكرى يخضع فى التجربة الشعرية إلى لون آخر من الصدق هو الصدق الفنى . وهذا الصدق الفنى «مرده إلى مايكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التى تتضمنها قطعة من الأدب ، وبين مايحدث أو يقع للانسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع » (٢) فالأثر الفنى ليس نتيجة تثبتها

---

(١) د. محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ص ٥٠ .

(٢) د. محمد زكى العشماوى: قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٢ — ٣ .

التجربة العملية وإنما هو نتيجة مافى الفنان من تباين وفردية أو ذاتية (١) .

غير أن هذه الذاتية لاينبغى أن تفهم على أن العمل الفنى تعبير ذاتى خاص ، فالمعطيات المادية التى تمثل المؤثر الخارجى لتجربة الشاعر هى فى عمومها معطيات موضوعية ، تشتمل ضمن ماتشتمل على وعى المجموع .

وبهذا يكون المقصود بالذاتية فى التجربة الشعرية هو أن هذه المعطيات الموضوعية عاينها الشاعر بوجوده الذاتى .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان تعمق الشاعر فى ذاته هو كانسان يعد فى الواقع معايشة للانسان بشكل عام . فهو يعيش الإنسانية كلها فى عمومها منذ الأزل ، إنه بتركيبته الخارجية والداخلية يعد مجموع ماحققته البشرية خلال رحلتها مع الزمان والمكان «وهكذا تنتهى الذاتية فى الأثر الفنى إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شئ ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية ، أو قل للذات الكامنة فى كل فرد منا» (٢) فالشعر «تركيز وخروج بشئ جديد من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات (٣) . وهو مايسميه اليوت بنظرية المعادل الموضوعى The Objective Correlative الذى يراه فى سلسلة الأحداث الخارجية التى تصبح قاعدة للتعبير عن الوجدان فى الفن (٤) .

---

(١) المرجع السابق : ص ٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٦ .

(٣) Eliot, T.S. : Tradition And The Individual Talent, in Selected Essays, P. 21 .

(٤) Eliot, HAMLLAT, in Selected Essays, P. 145 .

وهذا تأكيد لما ذكره كروتشه من قبل من أن التصور الفنى حتى فى صورته الفردية الواضحة يشمل فى نفسه الوجود ، ويعكس بذاته العالم (١)».

* * *

ومن المباحث الهامة التى تدخل ضمن إطار التجربة الشعرية كتجربة فنية ، المضمون أو المحتوى وهو ما يشمل المستوى الحسى المادى فى مكونات التجربة الشعرية .

لقد استطاع ادجار ألن بو أن يسيطر على الذوق الجمالى فترة طويلة (٢) حينما قال إن على الشاعر أن يغذى شاعريته بجميع الأفكار النبيلة ودواعى الإيثار التى تنبعث عن الدوافع المقدسة وأصول المروءة النبيلة » (٣)

وقد انتقل هذا التأثير عند بعض نقادنا ، فيقرر الدكتور غنيمى هلال أننا لانحكم على الموضوع إلا على حسب ماعالجه الشاعر من جهة قوة التصوير ثم من جهة قوة المعانى وجلالها . (٤) ويذكر الدكتور محمد مندور أن مجال القصيدة الشعرية هو الاهتمام بالتعبير عن وقع الحقائق والأفكار فى النفس البشرية ، وتأثيره فيها عن طريق التأمل والنظر فى تأثيرها فى حياة الإنسان ومصيره وسعادته أو شقائه (٥) .

---

(١) المجمل فى فلسفة ، ترجمة سامى الدروبى ص ١٦١ .

(٢) Watson, POE, in the literary Critic, P. 62

(٣) Poe, E.A., : The Poetic Principle, in Complete Tales and Poems, P.P. 306 — 309.

(٤) النقد الأدبى الحديث ص ٣٩٦ .

(٥) د محمد مندور : فن الشعر ص ١١٥ .

والواقع أن الموضوع الخارجى بالنسبة للتجربة الشعرية لايمثل أكثر من المناسبة التى تفجر الشعر فى نفس الشاعر سواء أكان موضوعا شخصيا أو جماعيا . وهذه المناسبة تتحول فى عملية التكوين الشعرى إلى رموز متغيرة الطبيعة حيث تصبح مجرد عنصر من عناصر تكوين القصيدة ورموزاً لمواقف إنسانية دائمة .

فالعبرة ليست بالموضوعات الخارجية وأهميتها ، وإنما بتعمق الشاعر داخل هذه الموضوعات حتى يستطيع أن يرى فيها الطابع الكلى أو الدلالة الدائمة ، ولن يكون الفن إذن إلا تصوراً بسيطا ، هو فى الوقت نفسه حكم ، وبنفاذه إلى الأشياء فى ضوء الكلى يحدد لها قيمتها ومكانتها فى الوقت نفسه (١)

وبهذا يستطيع الشاعر أن يصل إلى اللازمن عن طريق تأمله للزمن ، وأمام اللازمن تستوى الرموز جميعا ، الخاص منها والعام (٢) .

إذن ماوظيفة الشعر والشاعر خاصة فى المجتمع ؟

إن الاجابة على هذا السؤال تعد بلاشك مبحثا فى القيمة تحددها مدى فهمنا لطبيعة التجربة الشعرية .

لقد استطاع ريتشاردز أن يعد مبحثا قيما فى القيمة يعتمد على الدراسة السيكلوجية فى الغرائز وارتباطها بنظريات الإنسان الاخلاقية .

* * *

رأى ريتشاردز أن العقل مجموعة منظمة من النزعات تتدرج حسب قيمتها

---

(١) كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ص ١٦٢ .

(٢) د. مصطفى بدوى : دراسات فى الشعر والمسرح ص ٦٣

وعلى أساس من هذا يفرق بين الخير والشر تفرقة تعتمد على الفرق بين نظام تسوده الحرية ، ونظام كله مضيعة ، لأنه إذا كان العقل عبارة عن تركيب منظم من النزعات ، وإذا كانت التجربة هي نشاط هذه النزعات ، فإن قيمة أية تجربة تتوقف على مدى كمال الاتزان الذى يصل إليه العقل من خلال التجربة — وبناء على هذا — فان التجربة الطيبعة أو الخيرة هى تلك التى تؤدى إلى تجارب ممتلئة حياة(١). فالخير أو القيمة إنما هما فى تنشيط الدوافع وإشباع نزعاتها ، وبالعكس فإن القيمة تختفى حينما لايتحقق النظام إذ تؤدى حالة الفوضى إلى كبت الدوافع جميعا ؛ الهام منها وغير الهام (٢).

ويلقى هذا التفسير السيكلوجى للقيمة معارضة شديدة من جانب بعض النقاد خاصة هاملتون الذى يرى فى هذا التفسير بخسا لقيمة الشعر (٣) . فالتجربة الشعرية تجربة تأملية وقيمتها الأكيدة فى تنظيم الذهن « إن الآثار التى يمكن أن ترتبط بالعمل الشعرى سواء أكانت حسنة أم سيئة هى نتائج فرعية للفن ، وذلك لأنها لاعلاقة لها بالتأمل . فالفن ينتمى إلى مستوى مختلف من التجربة ، هو التجربة التأملية » (٤) .

وتقوم التجربة الشعرية بتنظيم الذهن على نحو مباشر ، وعلى نحو غير مباشر . على نحو مباشر لأن التجربة الشعرية ذاتها تتميز بالنظام البديع ، وعلى

---

(١) العلم والشعر : ترجمة د. مصطفى بدوى ص ٣٥ وما بعدها .

(٢) مبادىء النقد الأدبى : ترجمة د. مصطفى بدوى ص ١٠٣ — ١٠٤ .

(٣) روستر يفور هاملتون : الشعر والتأمل ترجمة د. مصطفى بدوى ص ٢٢٠ .

(٤) الشعر والتأمل ص ٢١٤ .

نحو غير مباشر لانه يشجع على ايجاد عادة التأمل فى الذهن . (١) . وبهذا يستطيع الشعر خاصة بالنسبة لاولئك الذين يتميزون إزاء الألفاظ والأوزان والايقاع ، أن يساعدهم على إدراك ماهو عميق وهام فى الحياة . (٢) .

الواقع أن التجربة الشعرية كتجربة فنية ، تجربة مدارها عالم مستقل قائم بذاته ، لايعنى بالفعل الاجتماعى ، سواء أكان فعلا اخلاقيا أو دينيا أو سياسيا أو حتى فكريا ، فهذه الافعال الاجتماعية وإن وصلت إلى أن تكون غايات إلا أنها فى الواقع وسائل لغايات أخرى لارتباطها أساسا بقيمة المنفعة ، بعكس التجربة الشعرية التى هى غاية فى ذاتها .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالأفعال الاجتماعية تشتمل على مبدأى القيمة والفائدة وتفصل بينهما من خلال الرفض والاختيار ، على حين تتميز التجربة الشعرية بالقبول الشامل الذى يوفق فيه بين عناصر متباينة ومتضادة .

إن التجربة الشعرية كتجربة فنية عالم قائم بذاته ، وإن كنا لانستطيع أن نغفل أهميتها فى التوفيق بين الدوافع على نحو مايذهب ريتشاردز ، وأهميتها كذلك فى تمكين الشاعر أو القارىء من التخلص من العوامل الشخصية التى تحبسه فى حدود ذاته الضيقة بمشاركته بقدر أكبر فى صفة الإنسانية العامة كما يقرر الدكتور مصطفى بدوى» (٣) .

إلا أن هذه الأهميات لاتشكل القيمة الحقيقية للتجربة الشعرية ، بل تقف

---

(١) المرجع السابق ص ٢١٦

(٢) الشعر والتأمل ص ٢٢١ :

(٣) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٦٤ .

كنتائج فرعية ترتبت بالتبعية وليس بالضرورة على القيمة الحقةللتجربة الشعرية

إننا نستطيع أن نقول فى النهاية إن التجربة الشعرية تجربة فنية ، وإنهـا تعنى بشكل عام بالانفعال الشعرى الذى تولده الاستجابة للدوافع المثارة فى القصيدة الشعرية . أما مكونات هذه التجربة وخصائص هذه المكونات فهو موضوع اللغة الشعرية .

(٣)

لقد لاحظ الباحثون فى نشأة اللغة وتطورها أن اللغة والسحر والشعر ظواهر مترادفة ومتساندة فى حياة الإنسان ، ارتبطت ببعضها منذ النشأة الأولى ارتباطا وثيقا .

فالدكتور ابراهيم أنيس يذكر ضمن خصائص اللغة البدائية الأولى بعد دراسة أنثربولوجية لها ـ أنها كانت أشبه بالغناء منها بالكلام . (١) وهذا يعنى أنها كانت لغة إيقاع تعتمد كثيرا على مايمكن أن يسمى بالدلالة الصوتية مـن ناحية ، وعلى تركيبات ذات طابع منغم وهى أهم خاصية لازمت الشعر طوال مراحله من ناحية أخرى .

وهذا قريب مما قرره الدكتور محمود السعران من أن «التأثير الصوتى من أهم المداخل إلى النفس البشرية (٢) .

وفى نشأة اللغة الأولى لم يكن هناك فاصل بين الكلمة وماتدل عليه ، فكل شئ موجود هو موجود باسمه ، وتفرعت عن ذلك اعتقادات سحرية مختلفة

(١) د. إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ص ٣١ .

(٢) د محمود السعران : اللغة والمجتمع . رأى ومنهج ص ٦٩ .

منها إن الذى كان يعرف اسم عدوه كان بهذه المزية يتزود بقوة سحرية تسهل له التغلب عليه . فكان السحرة يدعون الملائكة والشياطين باسماء ، هى فى معتقدهم التى تجعل هذه المخلوقات الرهيبة غير المرئية تطيعهم . (١) ومن هنا ارتبطت الكلمة بالمدلول ارتباطا سحريا حيث كانت لأصواتها قوة سحرية خاصة .

عرف الإنسان العالم إذن أو حاول أن يعرفه يوم أن عرف اللغة ، ولم يعرف السحر إلا يوم أن أدرك قوة الكلمة ، ولم يعرف الشعر إلا يوم أن أدرك قوة الكلمة «فالشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة» (٢) . وقد لاحظ الدكتور مصطفى مندور ، الارتباط الوثيق بين طبيعة اللغة وارتباطها بالشعر فى قوله «لعل الاستخدام الشعرى للغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها . ولسنا نرى الشعر ضربا من الايقاع الموسيقى فحسب ، إنه خلق لغوى؟» (٣) .

من هنا نستطيع أن نقرر أن التجربة الشعرية فى أساسها تجربة لغة ، وكما يقول الدكتور غنيمى هلال فإن أولى مميزات الشعر هى استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية . (٤) فالكلمات والعبارات فى الشعر يقصد بها بعث صور ايحائية ، وفى هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية

---

(١) د. حسن ظاظا : اللسان والانسان (مدخل إلى معرفة اللغة) ص ٧٥ .

(٢) د عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ١٧٣ — ١٧٤ .

(٣) د. مصطفى مندور : اللغة والحضارة ص ٨٩ .

(٤) د. محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٤١٥ .

الفطرية فى اللغة (١) .

والشاعر فى محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة فى الحياة والكشف عن صورة هذه الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردى والجماعى ، وصورتها المنصهر مع مكونات لاوعية ، يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة . فكل تجربة لها لغتها الخاصة بتطور الصورة الذهنية للدلالة من حيث علاقتها بظروف معينة وأفكار وتصورات وآراء وقضايا تتشكل باستمرار تشكلا يتناسب وواقع الحياة المتغير .

ونحن حينما نقول هنا لغة الشعر لا نقصد من قولنا هذا ما يمكن أن يفهمه المفسر اللغوى حسب المفهوم المعجمى ، أو ما يمكن أن يفهمة النحوى من حيث علاقة اللغة اشتقاقيا وتركيبيا إنما نعنى بلغة الشعر طاقة القصيدة الشعرية وامكانياتها .

فعالم النحو كما يقول كولنجوود يقوم بعمل مماثل لعمل الجزار ، لأنه يحول اللغة إلى نسيج عضوى ، إلى شرائح صالحة للتسويق والاكل . فاللغة فى صورتها الحية النامية لن تتكون من أفعال وأسماء وماشابه ذلك ، كما لاتتكون الحيوانات وهى حية نامية من أزناد وأفخاذ وكتل وغيرها من الشرائح (٢)

لغة الشعر هنا هى التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن توحيه هذه الكلمات .

---

(١) نفس المرجع ، ص ٣٨٤ .

(٢) مبادىء الفن ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، ص ٣٢٢ .

فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أونحوية أو معجمية — وإن كان الشاعر لا يغفل فى استخدامه الكلمات هذه الدلالات — وإنما هى تجسيم حى للوجود . فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم .

والتجربة الشعرية وفقا لهذا تجربة لغة ، فالشاعر ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية كما يقول هربرت ريد ، وهذه الوحدة تكتسى بما يمكن أن يسمى بالصورة اللغوية الداخلية ولكى يظل الشاعر مخلصا لهذه الصورة اللغوية الداخلية فلا بد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصور وأن يتلاعب بمعانى الألفاظ ويوسع فى نطاقها » (١) .

وهكذا تصبح اللغة لدى الشاعر وسيلة للتعبير والخلق ، موسيقاه والوانه وفكره ومادته التى سوى منها كائنا ذا ملامح وسمات . . . كائناذا نبض وحركة وحياة (٢) ويتحدد بهذا مفهوم الخلق الأدبى بأنه سيطرة الاديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه (٣) . نقصد بلغة الشعر اذن الاطار العام الشعرى للقصيدة من حيث صور هذا الاطار ، وطريقة بنائه ، وتجربته البشرية وهو ماتؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر فى تجربته البشرية .

ونحن لانستطيع أن نفصل فى الكلمة بين الدلالة المادية الخارجية وبين الشحنات الانفعالية المرتبطة بها ، حتى إننا فى أشد اللغات مادية وهى لغة الرموز

---

(١) Read, H. : collected Essays in Iiterary Criticism. P. 43

(٢) د محمد زكى العشماوى ، قضايا النقد الادبى المعاصر ، ص ٣١

(٣) المرجع السابق ص ٣٢

الرياضية لانستطيع أن نعزلها عن الانفعال المصاحب الذى اكتسبه الرمـز الرياضى مع الاستخدام . وهذا مايقرره كولنجوود فى حديثه عن لغة الرموز الرياضة فالرمز يخترع لتحقيق غاية علمية محضة ، ويفترض أنه لا يتصف على الأطلاق بأية خاصة تعبيرية عن الأفعال ، إلا أنه بمجرد شيوع استخدام رمزية معينة والاحاطة بها ، فانها تستعيد ثانية قدرتها على التعبير عن الانفعال الذى تتصف به اللغة بمعناها الحق » (١) .

والعلاقة بين اللغة وشحنتها الانفعالية ليست علاقة متمايزة ، بمعنى أنه يمكن تناول كل جانب منها على حدة ، بل هما فى الواقع عنصران فى تجربة واحدة لا تتجزأ .

فاللغة بهذا المفهوم الرمزى تعبير من تعبيرات الجسم عن الانفعال ، وإن كان يختلف عن غيره من أنواع التعبير الحركى بأنها تحولت من المرتبة النفسية إلى مرتبة الوعى ، ومن ثم تتحول بفعل الوعى من تأثير إلى فكرة .

أما اللغة فى الشعر فشىء آخر ، يشمل ماتقدم مضافا اليه ماحملته الكلمة من دلالات اصطلاحية فتصبح « النسيج الذى يتألف من التوقعات والاشباعات أوخيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع كما يقرر رتشاردز (٢) . اللغة الشعرية اذن ايقاع الرؤية الشعرية .

وما نعنيه هنا بإيقاع الرؤية الشعرية غير مصطلح الايقاع فى الشعر الذى

---

(١) مبادىء الفن ترجمة د : أحمد حمدى محمود ص ٣٣٥

(٢) مبادىء النقد الأدبى ص ١٩٢ .

يطلقه النقاد عادة على جانب من جوانب القصيدة الشعرية الكلاسيكية .

لقد اعتمدت نظرية الشعر الكلاسيكى فى الإيقاع على أشكال صوتية مؤلفة من ايقاع متجانسة أو من توافقات بين الحروف الساكنة والمتحركة تسحر الأذن برنينها . وكان الأساس الفلسفى لهذا هو الاحساس الفطرى بآثار الإيقاع والوزن المنظم ، ومايتركه فى نفوس المتلقين عن طريق تحديد التوقعات التى يحدثها العمل فى نفوسنا بصورة مضطردة .

لكن هذه النظرة التذوقية — فى الواقع — لاتتناسب إلا مع حالات التذوق الأولى ، اذ لانلبث أن نكتشف أن هذا النظم الذى لانجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط قد خيب ظنننا فى تطوير استجابتنا الانفعالية ، وهذا ما اكتشفه الشاعر الحديث ..

لقد بدأ هذا الاحساس منذ الثورة الرومانتيكية وتحولت فلسفة القصيدة الشعرية إلى الاهتمام بما يمكن أن توحيه موسيقى الكلمة « وأصبح على القصيدة أن تؤلف كيانا حيا أو مجالا مستقلا من الطاقات الموسيقية ، وأصبحت عناصر الايقاع والنغم هذه هى التى تحدد دوافع العملية الشعرية نفسها وتتسبب فى وجود القصيدة واختيار كلماتها — لابحسب معانيها — بل بحسب الطاقات الموسيقية التى تشعها والدلالات التى توحى بها (١)

وهكذا أعيد اكتشاف العلاقة بين الساحر والشاعر بعد أن هدمها أصحاب النزعة الكلاسيكية ، وأصبحت الكلمة استدعاء سحريا مقدسا ، وتمكنت من

---

(١) هوجو فور دريش : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر (ترجمة بتصرف عبد الغفار مكاوى ، ص ٨٨

أن نغوص بأنفه الأشياء فى السر الميتافيزيقى الذى انحدرت عنه ، وتلقى الضوء على ألوان التشابه بين أجزاء الوحود .

ايقاع الرؤية الشعرية اذن كما أقصده هو الاستخدام الشعرى للغة كطاقات وقوى توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيراً اسحريا غير عادى ، وهذا التأثير السحرى يساهم بنفس المقدار فى خلق الإحساس بالموقف الشعرى أو التجربة الشعريه (١) .

وهذا الاستخدام للغة الايقاع الشعرى لا يعترف بالموضوعية كوجود مستقل متباين .

فأسلوب الصياغة الذى يستخدمه الشاعر هو التجربه وهو لغة الشعر ، وكل كلمة فى هذا الأسلوب بكل مايتصل بها من إيقاع وصور ودلالات وموسيقى ومضمون وجه من التجربة ، وإن حمل طعما ومذاقا خاصا متباينا الا أن قيمتها فى ذاتها معدومه فالقيمة هنا فى الكلية ؛ كلية العمل الشعرى أو النسيج الشعرى بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى ، ومن تجارب بشرية . ومجموع هذا النسج الشعرى هو ما اسميه « لغة الشعر » .

فلغة الشعر إذن هى هيكل التجربة الشعرية الذى يتألف بواسطته دوافع مكونات التجربة لدى الشاعر ، والنتاج المباشر للطريقة التى تنتظم بها نزعاته .

---

(١) ثورة الشعر الحديث ، ص ١٥٦

لغة الشعر إذن كما نتصورها ، وكما سنستخدمها فى هذه الدراسة هى كل مكونات العمل الشعرى من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل مانسميه بالمضمون البشرى . وتتجمع كل هذه المكونات فى منظور الشاعر لتكون القصيدة الشعرية .

وموقف الشاعر من لغته وتعامله هو الذى يحدد مفهوم لغة الشعر لديه . وهذا يفسر اختلاف المفهوم الشعرى ومكوناته ووظائفه ، وتطور هذا المفهوم حتى وصل إلى مانسميه لغة الشعر الحديث والمعاصر .

الباب الثـانى

الخيـال والصورة

الفصل الأول

التطور العام لمعنى الخيال

التطور العام لمعنى الخيال

(١)

الفن ببساطة شديدة شيء أنجزه الفنان . وبصدد البحث فى طبيعة هذا الانجاز بنيت نظريات عديدة ، لعل أقدمها تلك النظرية التى ذكرت أن مايوجه الفعل الفنى هو كائن الهى أو كائن روحى على الاقل يعبر عن ذاته فى هذا الفعل . (١)

لقد ترددت هذه النظرية كثيرا لدى قدماء اليونان كما ترددت لدى قدماء العرب . يتضح هذا مما قاله سقراط من أن الخيال نوع من الجنون العلوى ، ومن اعتقاد أفلاطون بأن الالهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهة فى نفس الشاعر (٢) كما يتضح من قول الراجز العربى .

إنى وإن كنت صغير السـن   وكان فى العين نبو عـنى
فإن شيطان أمـير الجـن   يذهب بى فى الشعر كل فـن(٣)

وبالرغم من أن أرسطو قد أشار إلى هذا الخيال الشعرى فى مواضع كثيرة ، وأرجع اليه القدرة على الجمع بين الصور (٤) فاعتبر أعظم شىء هو

---

(١) روبين جورج كولنجود : مبادىء الفن ، ترجمة د . أحمد حمدى محمود ص ١٦٢

(٢) د . محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى ص ٤٦ والدكتور محمد غنيمى هلال النقد الادبى الحديث ص ٢٤ ، ص ٢٦ .

(٣) النقد الأدبى الحديث ص ٣٧٣ .

(٤) دكتور محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٤٦

الاصابة فى استعمال المجاز .. هذا الشيء العزيز الذى لايستطيع الانسان أن يتعلمه من غيره ، وهو أيضا سمة خاصة للعبقرية لأنه يعتمد على اللقانة ونفاذ البصيرة فى إدراك وجه الشبه بين أشياءغيرمتشابهة(١) ، بالرغم من هذا فقد حد أرسطو من سلطان هذه الملكة — الخيال — فرأى أن على الشاعر أن يجعل من نفسه صناعا محكما(٢) وأن عليه أن يصور الاشياء كما كانت وتكون (٣).

وهكذا يعيب أرسطو الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه (٤) فالاغريق فى نظرتهم إلى الخيال ، كانو أقرب إلى المبدأ الذى يتخذ من الحياة مواقفها التى تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة فى كل بيئة وكل زمان حتى تكون فى متناول ادراك كل العقول ، كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ماهو شاذ أو جامح فى الخيال (٥) .

وقد أثرت هذه الفكرة عند فلاسفة المسلمين أولا ، ثم ظهر أثرها فى النقد العربى القديم (٦) فرأى ابن سيناء أن الكلام المخيل هو الذى ينفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكرى وإن كان متيقن الكذب (٧) وأن القول الصادق

---

(١) أرسطو : كتاب الشعر ، ترجمة الدكتور إحسان عباس ، ص ٨٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٧٢

(٣) نفس المصدر ص ٩٨

(٤) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ١٢٠

(٥) د . العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٤٦ .

(٦) د . غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ١٦٧ .

(٧) ابن سيناء : الشفاء ، الفصل التاسع فى الشعر مطلقا وأصناف الصيغ الشعرية والأشعار اليونانية نقلا عن الدكتور غنيمى هلال النقد الادبى الحديث ص ١٦٧ .

إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس النفس به فربما أفاد التصديق والتخييل ، وربما شغل التخييل عن الالتفات به » (١) كما أشار عبد القاهر إلى الخيال بصدد حديثه عن التخييل أو الإيهام بالكذب فرأى أن هذا النوع من المعانى يأتى على أوجه منها مايكون خداعا للعقل ، ومنها مايكون ضربا من التحسين والتزيين « وقصد بالتخييل مايثبته الشاعر من أمر غير ثابت أصلا ويدعى دعوى لاطريق إلى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لاترى (٢) .

ويرى حازم القرطاجنى أن الخيال انفعال من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض (٣) .

والواضح من تناول نقاد العرب الكلاسيكيين لمباحث الخيال أنهم لم يربطوا بينه وبين الصورة « لأن كليهما ذو مفهوم مستقل عن الآخر » (٤) فانشغل النقاد الكلاسيكيون بالبحث فى القدر الذى فهموه من المحاكاة وكيف أنها مرادفة المجاز .

وانتهت النظرية النقدية الكلاسيكية عند العرب إلى ماسمى بعمود الشعر ، وأن على الشاعر أن يلتزم « شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف والمقاربة فى التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفا لابن سيناء ضمن ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى لكتاب فن الشعر ص ١٦٢ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٣١١

(٣) منهاج البلغاء ، ص ٨٩

(٤) النقد الأدبى الحديث ، ص ١٦٨

تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية » (١)

فهى اذن نظرية معتدلة تنص كثيراً على روح الاعتدال فى التعبير ، وعلى الحصر والتقييد ، وعدم الايغال فى الاستعارة وفى الخيال ، وعلى مراعاة المقام واللياقة . فقد كانت هذه النظرية نتاج جهود فئتين من النقاد هما النقاد اللغويون ، والنقاد المتأثرون بالفلسفة . واستمد هؤلاء النقاد روح المحافظة من المؤثرات الدينية ومن طبيعة المذهب العلمى ، فالمحافظة ضرورة لازمة للغوى وهى كذلك عند المناطقة الذين يتبعون الثقافة الهيلينية ومنطق ارسطو .

(٢)

وحينما ظهرت الكلاسيكية كاتجاه أدبى محدد فى القرن السابع عشر ، وفى أعقاب عصر النهضة وهو عصر احياء وتمجيد الآدب الكلاسيكية القديمة ، آداب الاغريق والرومان ، كان من الطبيعى أن يتحددمفهوم الكلاسيكية عند دريدن وبوب وراسين وغيرهم من الشعراء والكتاب فى هذا الوقتبأنها احترام التقاليدالأدبية التى قامت عليها الآداب الكلاسيكية القديمة » (٢).

واتبعت هذه المدرسة الكلاسيكية الاتجاه اليونانى القديم فى نظرته إلى الخيال فنادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن وتضاءلت قيمة الخيال ، وظنه نقاد تلك المرحلة نوعا من الجنون ، ووصفوه بأنه ملكة لا تخضع لسلطان العقل ، وقد تذهب بنا إلى حال من الهذيان والخلط ، وإن

(١) د. إحسان عباس ، فن الشعر ص ٤٨

(٢) د. رشاد رشدى : الكلا سيكية كمذهب أد بى ، مذاهب النقد الا دبى ص ١٠

اطلاق الفنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الجسيمة فى أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها من غير ضابط فينتشر فى نفس الإنسان كل ماينافى العقل (١) فيقول لابروبير الفرنسى (٢) « يجب إلا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال لأنه لاينتج غالبا إلا أفكاراً باطلة صبيانية، لاتصلح شأننا ولا جدى منها فى صواب الرأى أو قوة التمييز أو فى السمو بحالنا، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح ، وأن تكون أثرا لنفوذ بصيرتنا .

لم يكن للخيال إذنْ أهمية تذكر فى المفهوم الكلاسيكى فى الآدب اليونانية والرومانية والعربية القديمة ولا فى الآداب الكلاسيكية التى قامت عليها «فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ماكان مراعيا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التى يشترك فى فهمها الناس جميعا » (٣) .

(٣)

« وقد تحقق أعظم تحول فى مفهوم الخيال ، بفضل الفيلسوف الالمانى « كانت » إذ يرى كانت أن الخيال أجمل قوى الإنسان، وأنه لاغنى لاية قوة

---

(١) د . محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الادبى المعاصر ، ص ٣٧ والدكتور مصطفى بدوى : كولردج ص ٤٩ .

(٢) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤١٧

(٣) د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٥٢ .

أخرى من قوى الإنسان عن الخيال وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره (١).

وهكذا بدأت النظرة إلى الخيال تتغير منذ أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر . وحقق الخيال انتصاراً هائلا فى الفلسفة الرومانسية التى كانت ثورة حقيقية شاملة على كل المفاهيم الكلاسيكية السائدة كما كانت ثورة غير عادية للاحساس الخيالى (٢) فاتجه الرومانسى إلى أن يضفى على خواطره من الخيال مايحيلها من منطقة الأفكار إلى عالم الأوهام ، أوهام القلب الغنى بمشاعره وآماله ، الفقير فى وسائل إخراجها إلى عالم الحقيقة ؛ المكتفى بالحلم بها ، ولكنه حلم يلهب الإحساس ، ويذكى الشاعر ، ويوحى بأعظم الأفكار و أجلها خطرا » (٣) .

لقد كان الخيال الرومانسى « خيالا طموحا وجموحا ، يتطلب مثاله له أينما وجده فى غير زمانه ومكانه لا يستوحيه أولا وآخرا إلا من ذات نفسه ، ولايتاح له فهم ماتجيش به عواطفه وآماله الا بالصور والاخيلة التى يضيفها على الحقائق . . إذ أن الأحاسيس والعواطف لاتفصح عن نفسها الا فى صور ، ولا تسيغ الا الصور . وكل كنوز المعرفة والسعادة الإنسانية مقصورة على الصور » (٤)

---

(١) د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤١٧ — ٤١٨ ، وكذلك كولنجوود مبادىء الفن ترجمة أحمد حمدى محمود ص ٢٤٣ ؛ والدكتور العشماوى : قضايا النقد الأدبى ص ٥٧ .

(2) Wyatt, A.J.& Clay; History of English Literature. P. 148 -

(٣) د . محمد غنيمى هلال . الرومانتيكية ص ٥٧ .

(٤) المرجع السابق ص ٦٦ .

يقول وليم بليك « إن عالم الخيال هو عالم الأبدية ، وإن القوة الوحيدة التى تخلق الشاعر هى الخيال أو الرؤية المقدسة . وإن الصورة الكاملة التى يبدعها الشاعر لايستخلصهامن الطبيعة وإنما تنشأ فى نفسه وتأتيه عن طريق الخيال »(١) .

اهتم الرومانسيون بالخيال اذن فصار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق فأحلوه محل العقل — واحتكموا اليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة (٢) .

وكان من أبرز من بحث فى الخيال وأثره فى الصورة الشعرية من الرومانسيين وردزورث وكوليردج .

أما وردزورث فلم يعن بالبحث فى الخيال من حيث هو بقدر ماعنى بأثره فى الصورة الفنية الشعرية . فعنده أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج معها العناصر المتباعدة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف كى تصير مجموعاً متآلفا منسجما (٣) .

« لقد أصبح الخيال فى مجاله الفنى ذا مكانة تفوق قوى العقل ، على شرط أن تكون الصورة التى ينتجها متسقة متآزرة ، تتآلف على تصوير الحقيقة(٤) .

---

(١) د . مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٠ . وكذلك الدكتور العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر ، ص ٥٣

(٢) د محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر ٥٣ .

(٣) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤١٩ .

(٤)

وتعتبر نظرية كولردج فى الخيال أشمل نظرية رومانسية للخيال وأكثرها قدرة على توضيح فلسفة متكاملة له ، مما جعل النقاد يهتمون بها اهتماما كبيرا بالرغم مما يحيط بها من غموض اعترف به أكثر من ناقد . (١)

ويرجع هذا الغموض إلى أن هذه النظرية بحاجة فى تفسيرها إلى معرفة شاملة بالفلسفات التى سبقت كولردج ، وخاصة تلك الفلسفات المثالية التى ظهرت عند هيجل وفيشته ، وشيلنج . (٢)

بدأ كولردج فى سيرته الذاتية — بعد أن قرر أن ميلتون امتلك قوة خيال عالية على حين أن كاولى لديه عقل متوهم — ببحث العلاقة بين التوهم والخيال(٣) . ففى هذه الفقرة الأخيرة فى نهاية الجزء الأول من السيرة الذاتية نستطيع أن نرى أطيب تكوين فى معرفة الاختلاف بين الخيال والتوهم عند كولردج . (٤) :

يقول كولردج : « إننى اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا : فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الادراك الإنسانى ممكنا ،

---

(١) منهم اليوت ص ٧٧ The Use of Poetry and the Use of Criticisn
ورتشاردز : مبادىء النقد الأدبى : ترجمة مصطفى بدوى ص ٢٥١ — ٢٥٣ — والدكتور مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٧ والدكتور محمد زكى العشماوى . قضايا النقد الادبى المعاصر ص ٦١ .

(٢) قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٦١ .

(٣) Richards Coleridge on Imagination, P,P. 74—75

(٤) Ibid, P. 72.

وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق .

أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكسى يخلق من جديد ، وحينما لاتتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى. إنه جوهرى حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لاحياة فيها .

أما التوهم فهو على نقيض ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزاج وتشكل بالظاهرة التجريدية للارادة التى نعبر عنها بلفظة « الاختيار » ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى » (١) .

يتناول كولردج فى هذه الفقرة ثلاث قضايا أساسية تتعلق بنظريته فى الخيال ، الأولى الفرق بين الخيال الأولى والثانوى ، والثانية الفرق بين الخيال والتوهم ، والثالثة ارتباط الصورة بالعاطفة وتحقيق الخيال من ثم لوحدة العمل الفنى أو الوحدة العضوية .

رأى كولردج أن الخيال الاولى The Primary Imagination هو القـوة الحيوية والعامل الأولى فى كل ادراك إنسانى ، فهو خيال أقرب من ثم إلى الخيال العلمى فى وظيفته ، ولذلك فهو يقابل مايدعوه « كانت » بالخيال

---

(١) الترجمة للدكتور محمد مصطفى بدوى ، كولردج ص ١٥٦ – ١٩٧ .

الانتاجى . فكل إدراك علمى لابد فيه من هذا النوع من الخيال . (١) لأنه اعادة محددة للخلق (٢) .

أما الخيال الثانوى The Secondary Imagination فهو الخيال الشعرى . إنه وإن كان صدى للخيال الأولى ، وإن كان مثلة حيوى ويتفق معه فى نوع عمله(٣) إلا أنه يختلف عنه فى الدرجة وطريقة العمل ، إنه يحلل الإشياء ويذيبها ويحطمها لكى يخلق من جديد ، وهو فى هذا قريب من الخيال الجمالى عند كانت (٤)

الخيال الشعرى عند كولردج إذن قوة سحرية وتركيبية تعمل مع الإرادة الواعية فهو مصحوب دائما بالوعى ، وفى داخله يتم التوحد بين الفنان وبين المعطيات الخارجية ، وعن طريق تجميع هذه المستوعبات والمشاعر يعمل الخيال على خلق بناء خيالى متكامل كما يبدو من تحليل كولردج لصورة هرب أدونيس لشكسبير . يقول كولردج « فكم من الصور والاحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز ، جمال أدونيس وسرعة هربه » ولهفة الناظر المحدق المقيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الشكل (٥) .

---

(١) د. غنيمى هلا ل : النقد الا دبى الحديث ص ٤٢٠

(٢) Coleridge Imagination P. 72

(٣) Ibid : P. 72

(٤) د . غنيمى هلا ل : النقد الا دبى الحديث ص ٤٢٠ .

(٥) نقد كولردج لشكسبير ج ١ ، والترجمة للدكتور محمد مصطفى بدوى ، كودلرج ص ١٥٩ .

القضية الثانية التى طرحها كولردج فى تعريفه السابق هى التفرقة بين الخيال والتوهم .

لقد رأى كولردج أن التوهم Fancy شكلا للذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، فهو يجمع من ثم بين جزئيات باردة جامدة كضرب من النشاط الذى يعتمد على العقل مجردا من حالة الفنان العاطفية . (١)

فإذا كان الخيال الشعرى خيال خلاق موحد مركب يوجد مع الارادة فالتوهم لايوجد ولا ينتج انتاجا حيا ، اذ يظل عمله محصورا فى جلب الصور المتباينة الثابتة المحددة لشبه مافيها بينهما ، وتظل هذه الصور بعد تجميعها كما لو كانت وهى مفرقة بدون علاقة حية طبيعية « إن الفرق بين الطاقتين أنه لو أزيلت حواجز الحس لكان الخيال جنونا Delirium والوهم هذيانا Mania . ففى حالة الهذيان يفرغ العقل محتوياته فى صورة مضطربة مفككة خاضعة لقانون التداعى . أما فى حالة الجنون فإن العقل يعمل فى حدود فكرة واحدة مسيطرة يرى الأشياء كلها من خلالها (٢) .

أما القضية الثانية التى طرحها كولردج فى عباراته ، فهى أخطر القضايا التى ارتبطت بنظرية كولردج فى الخيال ، وهى قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية فى العمل الفنى .

واضح من تعريف كولردج للخيال الثانوى استعماله لمصطلحات الحياة والنمو كقوة حيوية ، تخلق . . الخ . وهذا يعنى أنه تصور الخيال عملية حيوية

---

(١) Richards : Coleridge on Imagination, P.P. 72 — 76

(٢) Ibid, P. 74

عضوية . وقد لاحظ هذا الدكتور إحسان عباس حينما قال : والخصائص التى تتعلق بالنبتة فى حياتها النامية تطبق عنده على الشعر ، فالنبتة تبدأ بالبذرة وهى تنمو ، والنمو هو القدرة التى تظهر فى كل شعر عظيم ، وكذلك العمل الفنى كله نمو أو ولادة أو تطور ، وكل كلمة تلدما بعدها » (١) .

فهذا الخيال الشعرى هو الذى يحقق الشكل العضوى « وهو ينبع من باطن العمل الفنى ذاته ، أى من فكرة فى نفس الشاعر » . وهذا الشكل العضوى هو اتحاد العناصر المكونة للعمل الفنى اتحادا عضويا بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة فى كل جزء من أجزاء العمل (٢) .

والعلاقة بين الخيال ووحده العمل الفنى علاقة ترابط سببى « فوحدة العمل لا تتحقق بدون خيال ، كما أنه لا وجود لخيال بدون تحقيق لهذه الوحدة ، وهذه الوحدة هى وحدة الشعور أو العاطفة أو الاحساس « فالخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس فى القصيدة ، فيحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصهر » (٣) .

وقد ارتبط بهذه الوحدة العضوية الحية تصور كولردج للصورة الشعرية التى استخدمها مرادفة للاحساس والعاطفة وجعلها أساس الوحدة العضوية فى

---

(١) فن الشعر ، ص ١٥٣ .

(٢) د . محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٩٢ ، ٩٣

(٣) نقد كولردج لشكسبير ، الجزء الاول ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوى .. كولردج ص ١٥٨ .

العمل الفني . يقول كولردج (١) « وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصلية حتى تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة أو أخيرا حينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية » .

« فالصورة فى الشعر ليست الا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر ازاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، وإن أى صورة داخل العمل الفنى إنما تحمل من الإحساس وتؤدى من الوظيفة ماتحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التى تنتهى اليها القصيدة » .

وهذا يعنى أن الصور الجزئية فى القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد وأن تكون صورا ايحائية ولا تكون صورا تجريدية أو برهانية عقلية « فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الايحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور ، وأنها لاتقف فى مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهرى أو عند مجرد التقرير والوصف » (٢) .

وهكذا استطاع كولردج أن يصل إلى فهم جديد للفن من خلال بحثه فى الخيال « فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوى حى . ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح

---

(١) سيرة ذاتية ، الجزء الثانى ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوى ، كولردج ص ١٦٨ .

(٢) د . محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر ، ص ١٠٨ — ١٠٩ .

لكل عمل فنى شكله الخاص الذى يميزه ، والذى ينبع من باطنه ، وينساب فى أطرافه جميعا فيلونها بلون عام مشترك » (١) .

وكان هذا الاكتشاف أهم ما حققته الحركة الرومانسية من مفهوم للخيال ، ترك بصماته على الفكر الجمالى بعد ذلك حتى إن ريتشاردز يصف تعريف كولردج هذا للخيال بأنه « أكبر خدمة أسداها للنظرية النقدية » (٢) ويرى الدكتور مصطفى بدوى أن تأثير كولردج على المدارس الأدبية من بعده لايقتصر على مدرسة نقدية بالذات ، بل يمتد إلى غالبية النقاد على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم . . . فالنقاد الفلسفيون طوروا موقفه من الخيال ، وآمنوا بقدرة الخيال وبالتالى بقدرة الفن والشعر على اكتشاف الحقيقة ، ودافعوا عن الموقف الشعرى والتفسير الخيالى فى عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية أما النقاد السيكلوجيون فقد وجدوا فى تحليله للعقل الإنسانى أثناء عمليتى الخلق والقراءة نقطة بداية لبحوث عديدة تستهدف طبيعة التجربة الشعرية ، وطوروا أفكاره عن التوازن بين الشعور واللاشعور أثناء عملية الابداع الفنى » (٣) .

— ٥ —

انفصلت اذن التجربة الشعرية عن الواقع الذى كانت قائمة فيه بعد أن أوقف كانت موكب العقلانية المنتصر وكشف عن الظلمة المحيطة بالعقل البشرى من كل جانب ، ثم أشفق عليه ففتح الأمل الخلفى عن طريق القلب أو الإيمان

---

(١) د . محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ١٠٤ .

(٢) مبادىء النقد الأدبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، ص ٣١٢ .

(٣) د . مصطفى بدوى : كولردج ، ص ١٠٦ .

أو العقل العملى كما يسميه (١) ، ثم زاد الاهتمام بعد ذلك بتجربة الخلق والفن والجمال على يد فلاسفة مثل شيلنج وشوبنهور حتى وصل إلى الرعشة المقدسة عند نيتشه الذى قال بأن « العلم فى صميمه ظاهرة جمالية وأن ملكة الخلق والإبداع هى السبيل الوحيد إلى المطلق وأن الشىء الوحيد الذى يبرر العالم والوجود إلى الأبد هو أن يكون ظاهرة جمالية » (٢) .

فنيتشه فى الواقع حلقه فى سلسة طويلة بدأت بكانت (١٧٢٤ — ١٨٠٤) إلى كولردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤) إلى شوبنهور (١٧٨٨ — ١٨٦٠) وامتدت بعدهم إلى فاجنر وبودلير ورامبو ومالارميه وبول فاليرى وسان جون بيرس .

ويعد ادجار ألن بو (١٨٠٩ — ١٨٥٢) من أخلص المتأثرين بفلسفة كانت المثالية فهو يستغرق فى الخيال لدرجة يختلط فيها عالم الأحلام بعالم الحقيقة(٣) . وقد أوضح بو نظريته فى الخيال الشعرى — التى تعد المعالم الرمزية الأولى — فى محاضرته « المبدأ الشعرى » (١٨٤٨) حيث يقول « فالشعر هو الخلق الجميل الموقع — والشعر يقصد فيه إلى التأمل فى تجربة ذاتية لينقل صورتها »(٤) .

واستطاع بو أن يؤثر أبلغ التأثير فى الرمزين من بعده باستغراقه فى الخيال وانطلاقه الايحائى المبهم ، واعتماده على الخلط والنقل بين وظائف الحواس معتمدا فى ذلك على ملكة الخيال أو المخلية .

---

(١) د . محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣٠٥ — ٣١٠ .

(٢) د . عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، ص ٣١٢

(٣) د . غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣١٢.

(٤) Poe, E.A.: The Poetic Principle, in The Complete Tales and Poems, P. 893 .

ومن الذين تأثروا بفلسفة بو فى الصورة والخيال ، الشاعر الفرنسى بودلير (١٨٢١ — ١٨٦٧) فأعلن أن أول شرط ضرورى لممارسة فن سليم هو الاعتقاد فى الوحدة الكاملة ، وأن وسيلة تحقيق هـذه الوحدة هى قـوة الخيال (١) .

إن أهم ماساهم به بودلير فى نشأة الفن الحديث هو تحليله للمخيلة ، فهى عنده الملكة الخلاقة التى تتربع على عرش القرارات البشرية . يقول عنهـا مسترجعا كلام كولردج عن عمل الخيال الشعرى « إن المخلية تفكك العالم كله ، إنها تجمع أجزاءه وتنظمها وتخلق منها عالما جديدا بمقتضى قوانين تنبعث من أعماق النفس (٢) .

هذه الملكة التى تمكن الشاعر من تحويل الواقع وتخليصه من واقعيته يسميها بودلير الحلم كما يسميها فى أحيان أخرى للخيال أو المخلية ، ويصفها بأنها ملكة خلاقة مبدعة . « إنها ملكة مبدعة لامدركة ، تسير على خطة دقيقة واضحة فلا تخضع للصدفة » (٣)

وتوضح أشعار بودلير مايعنيه بهذا الحلم ، فالقصيدة لديه تعبير بالصور عن بناء ذهنى وروحى معا فى رموز مشتقة من العالم ، ثم يلقى بهذه الصور المركبة فى المثالية الفارغة لتشع مرة أخرى . إن الظواهر الواقعية والطبيعية لديه تعدم دلالتها الخارجية المألوفة لتصبح رموزا لحالات نفسية باطنة أو لعالم غامض غير محدد .

---

(١) د . غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣١٥ .
(٢) ثورة الشعر الحديث ص ٩٦ — ٩٧ .
(٣) ثورة الشعر الحديث ص ٩٢ — ٩٣ .

يقول بودلير فى قصيدته كلها Tout Entiere

أيها التحول الرمزى
الذى صهر جميع حواسى فوحد بينها
إن نفسها لحن موسيقى
وصوتها إيقاع ساحر مثل عبق ذكى (١)

— ٦ —

وقد أثرت مبادىء بودلير وأشعاره أبلغ التأثير فى أشعار رامبو من بعده « لقد قال بودلير مرة فى حديث له : أتمنى أن أرى مراعى جمراء وأشجارا زرقاء ، وجاء رامبو فنظم شعراً فى مثل هذه المراعى والمروج العجيبة(٢) .

استطاع رامبو بأشعاره أن يحقق الأفكار النظرية التى خطط لها بودلير فى ترجماته وكتاباته النقدية ، فالشعر لدى رامبو هو ذلك الذى يعمل على تفجير العالم بالمخيلة الطاغية المستبدة التى تنطلق إلى المجهول وتتحطم عليه(٣) .

أخذ رامبو مفهوم التفكك كعمل للخيال كما رأينا عند بودلير ، وعنى به نوعا من التغيير والتشويه « فالواقع عنده قد أصبح يحتمل من التعديل والاتساع والتشويه والتمزيق والتوتر بين الأضداد مايجعله مجرد معبر إلى الواقع أو مرحلة انتقال إليه » (٤) .

(١) أزهار الشر ، ترجمة محمد أمين حسونه ، مطابع جريدة الصباح ، القاهرة ، ص ٩٦ .
(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٩٨ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .
(٤) نفس المرجع ، ص ١٣٥ .

لقد تكلم بو وبودلير عن الخيال الخلاق ، وأكدا هذه الملكة وقدرتها على الإبداع على النحو الذى رأيناه ، فتناول رامبو هذا التعبير وزاده ديناميه . فيتكلم عن الدافع الخلاق أو الحافز إلى الخلق فى عبارة يمكن أن تعد تلخيصا لنظريته الجمالية ؛ « ينبغى أن تكون ذاكرتك وحواسك غذاء للحافز الذى يدفعك إلى الخلق ، أما العالم فماذا سيتبقى منه بعد أن تتركه وراءك ؟ شىء واحد مؤكد . إنه لن يحتفظ عندئذ بشىء من مظهره المألوف (١) . ويعقب هو جوفرد ريش الناقد الألمانى على هذا الخيال بقوله إنه : خيال « يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة من كل قيد ، إن العالم الواقعى يتحطم ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة التى لم تعد تقنع بأن تتلقى مضموناتها وصورها بل تصر على أن تخلقها بنفسها خلقا » (٢) .

ففى أعماق هذا الخيال المتسلط يتحد الجمال المسحور مع العدم والدمار كما يتضح خصائصه فى هذه القصيدة من مجموعة الإشراقات وهى قصيدة زهور :

من فوق عتبة مذهبة ، بين الأربطة الحريرية ،
والأقنعة القـاتمة وبقـع القطيفة الفضيـة ،
والأقراص البللـورية التى تسود كقطـع
البرونز فى الشمس — أرى كيـف تتفتـح

---

(١) ثورة الشعر الحديث ، ص ١٤١ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ص ١٤٠ — ١٤١ .

القمعية على سجادة ذات تلافيف من الفضة
والعيون ، والشعر

بقع من الذهب الأصفر مبذورة فوق العقيق
أعمدة من خشب البلاذر (الماهجونى) تحمل
قبة كنيسة من الزمرد ، باقات من الساتان
الأبيض وأعواد نحيلة من الياقوت تحيط
بوردة الماء .

أشبه بإله له عينان زرقاوان هائلتان وأعضاء
من الثلج ، البحر والسماء يجذبان حشود الورد
الشابة الجميلة إلى الممرات المرمرية (١) .

فمن هذه القصيدة وغيرها من أشعار رامبو (٢) نرى خصائص هذا الخيال الدكتاتورى ، فهو خيال يجمع بين أمور متباعدة كل التباعد فيجردها من كل صلة لها بالواقع ، ويربط بينها كمحسوسات وبين الخيال فى سياق واحد ، فيهتدى بهذا إلى اللاواقعية الحسية التى تعتبر أهم خصائص الشعر العربى الحديث .

فبالرغم من أن الصور الشعرية لديه صور عيانية حسية إلا أنها مع هذا صور لم تصادفها العين أبداً . إنها صور نتيجة خيال يعتمد على الحرية الإبداعية المطلقة .

كان من الطبيعى إذن أن يكون مثل هذا الشعر على درجة عالية من

---

(١) النص ترجمة د . عبد الغفار مكاوى - ثورة الشعر الحديث ، ص ١٤٣ .

(٢) ترجم د . عبد الغفار مكاوى عددا من قصائده فى الجزء الثانى من ثورة الشعر الحديث .

الغموض ، فهو ينطلق بقارئه إلى عالم المخيلة الذى يموج بالألغاز والأسرار .

وعاد الشعر مرة أخرى إلى إحياء الصلة القديمة بين الشاعر والساحر ، فقد اكتشف أن هناك علاقة تقوم بالضرورة بين الرؤيا وبين العرافة والسحر والرقية . فالرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق وحتى عن قواعد الغريزة ، ولذلك ينشأ العمل فى ما خفى من حياة الروح ، وهو لذلك انعكاس لهذه الحياة الغابرة أو الباطنة (٢) وقد استطاع رامبو أن يسيطر بخياله المتسلط — هذا المضطرب غير الواقعى الذى يحمل الخلاص للشاعر من الواقع الضيق — على الشعراء الذين جاءوا بعده فاتجهوا إلى ادراك العلاقات الخفية المتعددة بفضل حالات داخلية تمتد فوق العالم وتبسطه .

رأى مالا رميه (١٨٤٢ — ١٨٩٨) أن هذا الخيال « صور أولية عقلية أو ذاتية يسقطها الشاعر على الظاهرة التى يراها ليحولها إلى علاقات أو رموز تدل على ذاته وكيانه هو . . . ولا يتم هذا الا بنظرة مطلقة تستطيع أن تنفذ فى الظاهرة دون أن تتحول عن ذاتها لترى فيها رموزا عن حركتها وجوهرها الباطن » (٢) . إن « كل ما كان خاصا فانه يمر لمحا وغامضا ، فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف ، وانما يتم نقله بتتابع الكلمات والصور التى تستطيع أن توحى للقارىء » (٣) .

وأصبحت القصيدة عند مالا رميه توحى بالعديد من المعانى والظلال والذبذبات والاشعاعات ، إنها لاتحب أن تفهم من خلال فكرة ثابته غليظة

---

(١) والاس فاولى : عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، ص ٥٩ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٢٢٨ .

(٣) د . إحسان عباس : فن الشعر ص ٦٨

بل وتريد أن ترف وتتردد . يتضح هذا أبلغ الوضوح من بدايته لقصيدته النثرية « اللذة المقدسة » التى يقول فيها « الريح تدفع الناس للعودة من الأفق إلى المدينة عندما ترتفع عن روعة الخريف المهجورة ، رفيف لعب الأصابع ، الذى تهدىء منه أوراق الشجر ينعكس عندئذ فى حوض الاوركسترا المتهيىء للعزف » (١) .

كما يتضح من هذه القصيدة ، وعنوانها « مروحة أخرى »

Autre Eventail

أيتها الحالمة ، لأجل أن أغوص
فى متعة صافية بلا طريق
تعلمى ، بكذبة بارعة ،
حمل جناحى فى يدك

طراوة (النسيم) فى الغسق
تأتيك مع كل خفقة .....
تزيح ضربتها السجينة
الأفق فى نعومة

دوار هاهو ذا الفضاء
يرتعش كقبلة كبيرة
جنت لأنها ولدت لغير انسان
فلا تستطيع أن تنبثق ولا أن تهدأ

---

(١) ترجمة د. عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث » ص ٢٢٨ .

هل تشعرين بالحبة القاسية
كمثل ضحكة مدفونة
تنساب من زاوية فمك
على الملامح الوديعة

صولجان الشطآن الوردية
الآسنة فوق الامسيات الذهبية
الذى تسندينه على نار أسورة(١)

ويحلل الناقد الألمانى هوجوفرد ريش هذه القصيدة بقوله : فى هذه القصيدة حدثان أحدهما مادى والآخر عقلى . أما فى الاول فهو فى منتهى البساطة ، مروحه فى يد فتاة رقيقة ، والمروحة تفتح ثم تطوى . هذا الحديث البسيط يتفق تمام الاتفاق مع حدث عقلى أو روحى آخر ، بل يكاد يرمز له فالمروحة تجسد الرغبة الضالة (بلا طريق) فى الارتفاع إلى أعلى ، أى إلى المثال البعيد غير المحدود . غير أن الفضاء الذى يقوم مقام هذا المثال يرتعش كالقبلة الكبيرة التى جن جنونها اذ ولدت فلم تجد أحداً يتلقاها ، فلا هى تستطيع أن تنبثق ولا هى قادرة على أن تهدأ أو تستريح ، القبلة اذن تقاسى من العزلة ، وكذلك المطلق معزول ، لان قبلته لاتجد العقل أو الروح الذى يتلقاها ، لذلك تطوى المروحة ، أى تخيب الرغبة المتطلعة للمثال فتنطوى على نفسها ، ولا يبقى منها غير الابتسامة المدفونة ، أى الوعى بالفشل المزدوج » (٢) .

---

(١) ترجمة د. عبد الغفار مكاوى ، ثورة الشعر الحديث ص ٢٢١ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٢٢٢ .

وواضح من هذا الجزء الذى أوردناه لتحليل فردريش لقصيدة مالارميه ومن القصيدة نفسها ، والجزء السابق عليها من مقطوعة اللذة المقدسة « كيف جردت المخيلة الواقع المادى المحسوس من خصائصه وحولته إلى مجموعة متشابكة من الحركات ، لقد اتجه الشاعر هنا إلى طبع أشكال خيالية على أشياء جردت تجريداً تاما من مادتها الواقعية . (١) .

— ٧ —

وهكذا تطور الخيال عند الرمزيين تطورا هائلا، فأصبح الشعر من خلاله لغة التعبير عن عالم من خلق الخيال وحده ، ولكنه عالم يرتفع فوق الواقع فيقلب النظام المألوف الذى يرتب الأشياء فى العالم الخارجى ، واستطاع أن يثبت أنه « أقدر الاساليب على جعل الصور تتشابك فى بعضها البعض بطريقة غير واقعية واضفاء الأهمية على الكلمات المستخدمة بعكس المقصود منها »(٢) .

وقد أثر الخيال بمفهومه هذا على الشعر فى القرن العشرين تأثيرا بالغا ، فيقول مارسيل بروست « إن عمل الفنان أشبه بتلك الحرارة الشديدة التى تعمل على تحلل التركيبات الذرية وتجميعها فى تركيبات جديدة مختلفة عن سابقتها تمام الاختلاف » (٣) .

ويكتب ازراباوند عن الصورة الشعرية وعمل الخيال فيها فيقول : «الصورة هى مايقدم مركبا ذهنيا وعاطفيا فى لحظة من الزمن ، إنها تقديم مركب

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٢٩ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٣١٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٠٩ .

تعطيك لحظيا ذلك الاحساس بالتحرر المفاجىء . وذلك الاحساس بالتحرر من قيود الزمان والمكان ، وذلك الاحساس بالنمو المفاجىء الذى نجده ونحن فى حضرة روائع الفن العظيمة (١) ..

لقد راح الفنان الحديث يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة تتعمد أن تعلن العداء على كل ماهو مألوف ، وتناقض كل ماكان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان ، بعد أن فقد الراحة والإطمئنان فى الواقع التاريخى أو الموضوعى أو الروحى المحيط به ، وأصبحت القصيدة الحديثة من ثم تمتلىء بأطلال الواقع الذى فككه الخيال الجرىء ومزقه ، إلى جانب عوالم أخرى غير واقعية تسبح فوقها وتكون مع تلك الاطلال ذلك السحر الذى يدفع الشعراء إلى تأليف شعرهم . (٢)

« وربما كانت قصة الشعر الغربى الحديث من عصر النهضة إلى الوقت الراهن هى قصة اكتشاف الباطن واستعمار الأعماق ، هكذا انطلق المغامرون من أرضهم المجدبة وراحوا يعرضون على العالم كنوزا لم يتوقعها . (٣)

— ٨ —

وهكذا يتضح لنا من خلال تتبعنا لمفهوم الخيال وتطوره فى الشعر الغربى كيف أن النظرة الكلاسيكية قد أهملت شأن الخيال وأثره فى الصورة الشعرية لإعتمادها على الوضوح والحقائق والنظام .

---

(١) ترجمة إبراهيم الصيرفى — مجلة الشعر — القاهرة — العدد الاول ، ربيع ١٩٧٢ ص٩٤-٩٥

(٢) ثورة الشعر الحيث ، ص ٣١٤ .

(٣) Heller, E. : The Hazard of Modern Poetry, in the disinherited Mind, P. 257 .

وظل الخيال مهملا على هذا النحو حتى جاءت الثورة الرومانسية التى حطمت الوضوح والنظام وألغت كل سيطرة العقل وما يرتبط به من تنظيم ومنطقية ، فحلت العاطفة محل العقل وأصبح للخيال الأهمية الكبرى فى الادراك والتنسيق والخلق .

وقد وصل الخيال إلى قمة أهميته التى تركت آثارها فى النظريات الجمالية بعد ذلك فى فلسفة كولردج النقدية ، وتعريفه المشهور للخيال الشعرى كقوة سحرية تعمل مع الإرادة الواعية على التوحيد بين الفنان كذات وبين المعطيات الخارجية ، وعلى خلق بناء كلى من هذا التوحيد .

ورأينا كيف تركت هذه النظرة للخيال وما اتصلت بها من نتائج ترتبت عليها ، آثارها الواضحة فى مفهوم الخيال الشعرى والصورة الشعرية بعد بووبودلير ، ثم كيف انتهى الخيال فى الشعر الحديث إلى أن أصبح قوة خلق تقوم على الحرية الإبداعية المطلقة ، فتجمع بين أمور متباعدة كل التباعد وتجردها من كل واقع حسى يرتبط بها ، ثم تربط بينهما فيما وراء الحس .

هذا عن تطور الخيال وأثره فى الصورة الشعرية بالنسبة للشعر الغربى ، أما بالنسبة للخيال وموقف القصيدة العربية منه ، فالواقع كما سنلاحظ أن هذه المفاهيم الغربية للخيال الشعرى لم تصل إلينا إلا متأخرة كثيراً ، فالرومانسية مثلا لم نعرفها إلا بعد أن انحصر مدها فى العالم الغربى .

ولهذا فستتناول الخيال والصورة الشعرية فى القصيدة العربية فى فصل على حدة وهو الفصل التالى .

الفصل الثانى

تطور الخيال والصورة فى القصيدة العربية

تطور الخيال والصورة فى القصيدة العربية

(١)

اهتم النقاد العرب كما رأينا من قبل بالبحث فى المجاز وحسن البيان والتناسب والتصرف وغيرها من أوجه البلاغة التى امتلأت بها كتبهم ، وارتبط هذا الفهم لديهم بنظريتهم فى الخيال . ويتضح من معالجتهم لأوجه المجاز أنهم نظروا اليه على أنه نوع من التوضيح والتبيين وتقديم أمثلة محسوسة لعلاقة واضحة محدودة ، وأن أثره من ثم ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة .

فإلى جانب ماسقناه من قبل من آراء توضح وجهة النظر هذه بصدد الحديث عن مفهوم الشعر ومفهوم الخيال فى الأدب العربى القديم — إلى جانب هذا نسوق وجهة نظر ناقد متأخر تعتبر آراؤه تلخيصا لآراء السابقين ، وهو أبو حيان التوحيدى .

يتساءل التوحيدى فى هوامله عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال (الصورة الحسية) ، هل لما هو موهوم غير معروف ؟ أو لما هو معقول غير قابل للتشخيص ؟

فيجبه أبو على مسكويه «إننا ننشد صور الأشياء وأمثالها فى حالات ثلاث :

١ — لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها ، فإذا أخبر الإنسان بما لا يدركه ، أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده طلب له مثالا من الحس ، فاذا أعطى ذلك سكن اليه لألفة له .

٢ — لإدراكه الموهومات ، فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر

لها شكل فى ذهنه إلا بعد تصوير صورة تستقر فى الذهن ، وقد تكون الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها .

٣ — لإدراك المعقولات فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حى ، أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس ، وتأنس بها ، فإذا ألفتها سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها» (١) .

فالعلاقة بين المعنى والصورة كما فهمها الناقد العربى القديم علاقة إضافة توضيحية ، وهى علاقة صناعة وبراعة فى كسوة المعنى وتطريزه بأوجه المجازات المختلفة كما رأينا عند الحديث عن مفهوم الشعر العربى الكلاسيكى « وربما كانت هذه النظرة مرتبطة إلى حد كبير بالمفهوم السائد آنذاك عن اللغة ونشأتها ، والقول بأزليتها وأبديتها» (٢) .

ولا شك فى أن هذه المباحث قد أثرت فى إفساد معنى القراءة الأدبية كما يرى د. مصطفى ناصف ، الا أن الشاعر فى كثير من الأحيان كان أروع من الناقد الذى لم يسلم بحرية الخلق ، واعتقد أن هناك نظاما معترفا به وتمثلا معينا للأشياء يقاس عليه الشاعر .

فقد استطاع الشاعر فى أمور كثيرة أن يكشف ببصيرته مالا حصر له من الخبرات المتنوعة (٣) ، والأمثلة على هذا متنوعة ومتناثرة فى الشعر العربى القديم طوال مراحله .

---

(١) الهوامل والشوامل ص ٩٧ ، ص ٢٤٠ نقلا عن د. عفيف البهنسى : دراسات نظرية فى الفن العربى ص ٢٢٣ .

(٢) د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى ، ص ٤٩ .

(٣) نظرية المعنى فى النقد العربى ، ص ٥١ — ٥٤ .

ويرينا تناولنا للشعر العربي في مراحله المختلفة من جاهلية وأموية وعباسية ومملوكية وعثمانية وكلاسيكية جديدة ، أن هذا الشعر قد حفل بالوصف الخيالي ، وباستخدام المجاز كتعبير مباين للشعر الصريح المباشر . أو بمعنى أشمل نقول إن هذا الشعر قد اشتمل غالبا على شكل من أشكال الصورة الشعرية . لكن ماطبيعة هذه الصورة الشعرية ، وماوظيفة الخيال فيها ، وكيف فهم الشعر العلاقة بين الخيال والصورة ؟

. . .

ارتبطت القصيدة الشعرية القديمة بطبيعة المفهوم الفني والاجتماعي للشعر على النحو الذي رأيناه من قبل ، وكيف أن الصنعة كانت هي المقابل للفن في هذا المفهوم ، والإمتاع والوظيفة الاجتماعية كانت هي حدود القيمة المطلوبة من هذا الفن .

أما الصنعة فهي مبدأ أقرب ماتكون إلى مبدأ الشكلية الذي يعتمد على التكوينات البصرية باعتبار البصر أشرف الحواس لكونها أقواها على الإدراك . فالفن هنا إذن فن يتجه مباشرة إلى امتاع الحواس .

أما من ناحية الدور الاجتماعي فهو يتطلب وضوحا ذهنيا في العلاقات بين الأشياء ، فعندما يقول طرفة بن العبد :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد	تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفا بها صحبي على مطيهم	يقولون لاتهلك أسى وتجلد
كأن حدوج المالكية غدوة	خلايا سفين بالنواصف من دد
عدولية أو من سفين ابن يامن	يجور بها الملاح طورا ويهتدي

يشق حباب الماء حيزومها بها   كما قسم الترب المفايل باليد (١)

نجد أن الأبيات — هنا وغيرها — حافلة بالصور الحسية ، ونجد أن العلاقة بينها علاقة تأليف بين هذه العناصر الحسية كمدركات معلومة . أطلال المحبوبة والوشم — راحلة المحبوبة والسفن العظام ، والحركة بين هذه وتلك — حركة السفن وشق التراب . وحينما يصف ناقته بأنها :

لها مرفقان أفتلان كأنما   تمر بسلمى دالج متشدد

كقنطرة الرومى أقسم ربها   لتكتفن حتى تشاد بقرمد (٢)

فهو إنما يقوم بعملية تصفح لأجزاء المادة حتى يتيسر له أن يلتقط منها ما كان نسجه أجود من حيث المتعارف وأوضح من حيث المفهوم . فمرفقا الناقة قويان كسقاء يحمل دلوين قويين فبانت عضلات مرفقيه . وإن عضلاتها المرصوفة جنبا إلى جنب كقنطرة الرومى الذى أقسم أن يشيدها بالقرمد

وحينما يقول ملخصاً فلسفته فى الموت :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى   لكا لطول المرخى وثنياه باليد

فهو على الرغم من تناوله لحقيقة كونية جوهرية الا أن النزعة الحسية قد دفعته إلى التعلق بالمظاهر الواقعية المكانية . فالعلاقة بين الموت والإنسان لم تزد عن العلاقة بين حبل الدابة فى يد صاحبها ، فمها طال هذا الحبل فان ثنيه باليد .

• • •

(١) شرح المعلقات السبع للزوزنى ، ص ٤٧ — ٤٨ — ٤٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٤

لقد سيطرت النزعة الحسية على النظرية الجمالية فى الشعر العربى ، تلك النزعة التى تعتمد على الإقناع وامتاع الحواس غالبا أكثر مما تعتمد على الإيحاء. وخير مثال على هذا قصة احتكام امرىء القيس وعلقمة بن عبده إلى أم جندب كما أوردتها كتب الأدب .

فأم جندب رأت أن علقمة أشعر من أمرئ القيس لان أمرأ القيس أجهد فرسه بسوطه ومراه بساقه فى قوله :

فللسوط الهوب ، وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب

على حين أدرك علقمه طريدته وهو ثان من عنان فرسه ، ولم يضربه بسوط ، ولامراه بساق ، ولازجره» (١)

وحينما اتسعت الحركة النقدية القديمة أسهم النقاد فى تأكيد هذا المفهوم الجمالى على النحو الذى رأيناه من قبل فأصبح هم الشاعر أن يلتقط صورا متتابعة ويربطها إلى بعضها ربطا إضافيا . وأصبحت الصورة الشعرية فى معظمها عملا هندسيا يقوم على اشتقاقات وتشكيلات هندسية واضحة . ولم تنج من سيطرة هذا المفهوم سوى القلة نجدها هنا وهناك عند أمثال المتنبى والمعرى وابن الرومى الذين اعتمدوا فى بعض أشعارهم على صور تسبح فى عدد من العناصر المتباينة مما أدى إلى اتهامهم فيها بالغموض .

والذى يمنعنا من الوقوف عند هذه التجارب أنها لم تكن تمثل تيارا فى المفهوم الشعرى السائد بقدر ماكانت لمحات متناثرة .

---

(١) الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ط . المطبعة السلفية ١٣٤٣ هـ ص ٢٩ - وكذلك الشعر والشعراء ط . دار احياء الكتب العربية ص ١٧٠ .

فهذه الصور التى يصف بها البحترى الشيب فى قصيدته فى مدح أبى نهشل محمد بن حميد بن عبد الحميد الطوس ، والتى يقول فيها :

ولعمرى لولا الأقاحى لأبصر ... ت أنيق الرياض غير أنيـــق
وسواد العيون لو لم يحجر ... ببياض ما كان بالمــومــوق
ومزاج الصهباء بالماء أصلى ... بصبوح مستحسن وعنـــوق
أى ليل يبهى بغير نجـــوم ... أو سحاب تندى بغير بـــروق

فهذه الصورة كما نلاحظها زخرفات متتابعة استخدمها الشاعر كوسائل اقناع ذهنية ، وهى صورة لاشك تمتع الحواس وخاصة النظر بما تقدمه من علاقات حسية بين الأشياء .

وقد أثر هذا المفهوم الجمالى للشعر على الكلاسيكية الجديدة فى أدبنا الحديث عند البارودى وشوقى وحافظ وعبد المطلب والجارم فى مصر وعند محمد رضا الشبيبى ومعروف الرصافى ومحمد على اليعقوبى ومحمد مهدى البصير وجميل صدقى الزهاوى ومحمد مهدى الجواهرى فى العراق (١) وعند محمد الشاذلى خزندار والسيد صالح بن على النجار القيروانى وصالح السويسى القيروانى والهادى المدنى فى تونس (٢) . وعند أحمد الشارف وأحمد الفقيه حسن وأحمد قناية والأزمرلى والبشتى فى ليبيا (٣) ، وعند محمد سعيد العباس وعبد الله البنا وعبد الله عبد الرحمن وأحمد صالح وصالح عبد القادر وحسيب

---

(١) د . يوسف عز الدين : الشعر العراقى الحديث ص ٧٣ وما بعدها :

(٢) محمد صالح الجابرى : الشعر التونسى المعاصر خلال قرن ص ٨٣ — ٨٦ .

(٣) د. محمد الصادق عفيفى : الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى الحديث ص ٣٩٥ — ٣٩٦

على حسيب وعبد الله الطيب المجذوب فى السودان . (١) ونقولا الترك وبطرس كرامة والشيخ أمين الجندى وناصيف اليازجى وفارس الشدياق وابراهيم الاحدب فى لبنان والشام .(٢)

كانت أشعار هؤلاء وغيرهم تمثلا لمفهوم الخيال الحسى الذى رأيناه من قبل فى الشعر القديم ، فمن حيث الوظيفة الشعرية ظل للشعر وظيفته الاجتماعية الأخلاقية ، وقد لاحظ هذه الوظيفة الاجتماعية أكثر من باحث ، فالدكتور هدارة مثلا يقرر أن الشعراء التقليديين والمحافظين كان لهم دور واضح فى التوجيه والأرشاد والنصح سواء فى أمور السياسية أم الاجتماع . (٣) ، والدكتور محمد الصادق عفيفى يرى أن الشعراء التقليديين فى ليبيا كانوا مدفوعين فى شعرهم «بحافز وطنى وغيرة على لغتهم التى أحسوا أنها اصبحت غريبة على المجتمع ، مطاردة فى وطنها» (٤) وحينما تحدث الجابرى عن مجلة خير الدين التونسية ودورها فى الحركة الشعرية التقليدية التى سميت هناك بالشعر العصرى قال : «والطريقة التى ترى مجلة خير الدين أنها كفيلة بايصالنا لمطامحنا وايقاظنا وتنبيه الأحاسيس الشريفة فينا هو الشعر العصري الذى يكسب النفوس تحمسا ويذكر بالنخوة والشهامة فتهب إلى القيام بواجب الحياة وتسعى لنوال الخيرات (٥) .

وعندما نشر حافظ ابراهيم قصيدته فى حرب اليابان علق عليها ناقد

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربى المعاصر فى السوادن ص ٨٣ ومابعدها .

(٢) أنيس الخورى المقدسى : الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث ص ٧ .

(٣) تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ص ٩٣ — ٩٤

(٤) الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى الحديث ص ٣٩٦ .

(٥) الشعر التونسى المعاصر ص ٧٦ .

تونسى بقوله «هذا هو الشعر الذى تفيق به الأمة من مرقدها وتحس وتشعر وتنهض ، هذا هو الشعر الذى نفتخر به اليوم» (١)

فالوظيفة الاجتماعية للشعر ظلت هى المسيطرة على المفهوم الكلاسيكى الجديد كما كانت من قبل .

وقد تطلبت هذه الوظيفة الاجتماعية من الصور الشعرية أن تكون وسائل اقناع وتوضيح :

نرى ذلك بوضوح فى قول الزاهرى شاعر الجزائر :

وليس لنا الا الجزائر موطن … ترابك فيها واحد وترابى
هى الأم واست فى الصبا كل مرضع … وفيها اهتدى الساعون سبل صواب
سأقضى لها حق الأمومة إنها … بلادى التى فيها محط ركابى
هى الجنة الفيحاء من قبل نشأتى … وإن كنت ظلما نازل بيباب
عروس تجلت فى المحاسن خطبة … على جانبيه العز مد بناب(٢)

وفى قول شوقى إمام هذه المدرسة فى قصيدته الأزهر :

يامعهدا أفنى القرون جداره … وطوى الليالى ركنه والأعصرا
ومشى على يبس المشارق نوره … وأضاء أبيض لجها والأحمرا
وأتى الزمان عليه يحمى سنة … ويذود عن نسك ويمنع مشعرا
فى الفاطمين انتمى ينبوعه … عذب الاصول كجدهم متفخرا

---

(١) المرجع السابق ص ٨٠ .

(٢) عبد الله الركيبى : دراسات الشعر فى الجزائرى الحديث ص ٢٩ .

عين من الفرقان فاض نميرها وحيا من الفصحى جرى وتحدرا(١)

لقد أدرك هؤلاء الشعراء جيدا هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر . ومن ثم اعتمد الخيال الشعرى لديهم فى تجميعه للصور وحشده لها على مراعاة روح الاعتدال فى الوضوح. وعلى الانصراف إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية، وهى كلها أمور حسية تعيق الحدس من العمل ، وتحيل مدركات الشاعر إلى نوع من التأليف بين العناصر الحسية المعلومة .. الجزائر واست كل موضع ، واهتدى فيها الساعون ، وهى جنه وعروس . والأزهر معهد أفنى القرون جداره .. ومشى على يبس المشارق نوره . وأتى الزمان يحمى ويذود .. وعين من الفرقان .. الخ هذه الصور والعلاقات الحسية التى تضع فى اعتبارها الأول أنها وسائل خارجية قائمة خارج المعنى وأن وظيفتها بالنسبة للمعنى ، تنحصر فى التوضيح والتقريب والتأكيد .

ولقد ساعدت ظروف المجتمع العربى فى هذه الفترة على تأكيد هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر ، فقد كان الكفاح هو السمة السائدة فى الحياة العربية آنذاك «كفاح ضد الساسة الهدامين الذين يسعون إلى مصالحهم الذاتية وكفاح ضد الاجانب المستعمرين الذين امتصوا أقوات الشعب وخيرات البلاد ومنافعه ، وكفاح ضد الأمراض الاجتماعية المتعددة (٢) «فلا غرابة إذن وأمام تلك المسئولية أن تتحول مهمة الشاعر من فنان يخلق الصور ويجرى وراء الألفاظ إلى مفكر يرسم الطريق لابناء أمته» (٣) .

---

(١) الشوقيات جـ١ ص ١٧٨ .

(٢) عبد الجبار داود البصرى : مقال فى الشعر العراقى الحديث ص ٤٨ .

(٣) عربية توفيق : حركة التطور والتجديد فى الشعر العراقى الحديث ص ٧٦ .

حددت وظيفة الشعر العربى اذن كما رأينا طبيعية الصورة الشعرية ودور الخيال فيها ، ذلك الخيال الذى كان فى أغلب الحالات خيال حسن نتج عنه :

أولا : إن الشعر تصوير . والمقصود بالتصوير هنا أن مهمة الشاعر هى التقاط مجموعة من الصور المتداعية أو المفككة ، وأن الشعر بهذا فن تصويرى يتجه إلى العين ، ووسائله فى هذا أدوات مكانية منفصلة .

ثانيا : إن الصور الشعرية التى نتجت عن هذا الخيال صور زائدة عن المعنى ، فالمعنى قائم بدونها ، وأما دور الصور الشعرية هنا فهو الحلية والزركشة التى توضح المعنى وتؤكده .

ثالثا : إن العلاقة بين مجموعة الصور الجزئية فى القصيدة الواحدة علاقة إضافة ، فعمل الخيال هنا هو التقاط العلاقات الحسية بين الأجزاء وحشدها فى مستواها الواقعى المادى وهذا يؤدى ، بدوره إلى أن تتحول العلاقات إلى علاقات مقتطعة مبتورة وضامرة .

وإن كان هذا لم يمنع كما قلت من أن نجد فى بعض نماذج هذا الشعر صورا نفسية وايحائية وفيرة ، ولكنها لاتمثل فى الواقع سمة عامة وبارزة وإنما هى تجارب متناثرة نراها فى داخل بعض الأعمال ، أو لدى بعض الشعراء .

(٢)

ولم يكد الثلث الاول من هذا القرن ينتهى بأحداثه ومخلفاته حتى بدأت فترة جديدة فى حياة العالم العربى .

كانت فترة من التأزم والقلق المستمر كما كانت فترة مشحونة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية .

وكان من نتاج هذا التأزم والقلق والتغيير أن أخذت أصوات جديدة ترتفع من آن لآخر تشارك فى السياسة وفى التوجيه الفكرى وفى الأدب . أصوات شابه تتحدث من الأعماق بحرارة ايمان وشدة ، فقد كان جيلا جديدا مختنقا بهزائم الآباء ومآسى الوطن المحتل يطل على مجتمعه من خلال هذه الافاق الآهلة بصدام الدم» (١) .

كان على هذا الجيل أن يكافح فى هذا المجتمع «الساسه الهدامين الذين يسعون إلى مصالحهم الذاتية ، والأجانب المستعمرين الذين امتصوا أقوات الشعب وخيرات البلاد ومنافعه ، والأمراض الاجتماعية العديدة التى سادت العالم العربى» (٢) .

من الطبيعى إذن أن يكون «شعراء هذه الفترة ممثلين لحملة راية التحرر للجيل الجديد ، فكانت موضوعاتهم الشعرية الصورة الرافضة لهذا الواقع الذى عاشوه . (٣)

الظروف الإجتماعية والسياسية والفكرية فى العالم العربى بعد الثلث الأول من القرن العشرين كانت إذن ظروفا مهيئة لقيام حركة رومانسية . يقول امطانيوس ميخائيل «كانت الرومانسية فى الشعر العربى الحديث تمثلا واقعيا وتشخيصا لأبعاد تلك المرحلة وتناقضاتها ، وكانت أيضا مجالها التعبيرى الإجتماعى المصاحب والذى سيرهص فيما بعد بصيرورة القضية العربية وتحديات

---

(١) محمد صالح الجابرى : الشعر التونسى المعاصر ص ٢٠٩

(٢) عبد الجبار داود البصرى : مقال فى الشعر العراقى الحديث ص ٤٨ .

(٣) ماجد أحمد السمرائى : نازك الملائكة ، الموجة القلقة ص ٥٨ .

الانسان العربى لواقع التخلف والقهر والمأساة . (١)٠

فى هذه الفترة بدأ تعرف الأدباء العرب على الحركة الرومانسية الذى جاء متأخر جدا بعد أن مضى على وجودها فى أوربا أكثر من قرن بأكمله — وبعد أن سيطرت على الحركة الأدبية فى أوربا مدارس أخرى متعددة كالدادئية والسريالية .

ظهر الجيل الجديد فى الأدب العربى الحديث متأثرا بالظروف الرومانسية المحيطة ومتمثلا للمبادىء الرومانسية التى تعرف عليها هذا الجيل فى الآداب الغربية وفى المترجمات عن هذه الآداب .

ومما ساعد على تقبلهم للفكر الرومانسى ظروف القصيدة العربية آنذاك فقد كانت تمر كما رأينا من قبل بفترة كلاسيكية جديدة ، مما دفع هذا الجيل إلى تقبل المبادىء الرومانسية «باعتبارها ثورة على حالة شبيهة بالحالة التى كانوا يواجهونها فى الشعر العربى المعاصر لهم ، وهكذا لم يحل دون الانفعال بالرومانسية أنها كانت تعد فى حكم الميتة فى أوربا فى ذلك الوقت (٢)

يقول العقاد عن هذا الجيل الجديد : «فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ، وهى مع ايغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الالمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الاقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولاأخطىء إذا قلت إن «هازليت» هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد» (٣)

---

(١) دراسات فى الشعر العربى الحديث ص ١١٤ .

(٢) د . محمد الربيعى : فى نقد الشعر ص ١٢٩ .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٩٢ .

بدأت الفترة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث بمبادىء نظرية تمثلت فى آراء العقاد وشكرى والمازنى فى مصر ، وآراء ميخائيل نعيمة وشكر الله الجر والياس قنصل فى المهجر كما وضحت فى كتبهم ؛ الغربال والمنقار الأحمر وأصنام الأدب .

وقد تمثلت هذه الآراء إلى حد بعيد الفكر الرومانسى الغربى لدرجة أنها كانت فى أغلبها ترديداً للمبادىء والأفكار التى نادى بها كولردج ووردزورث خاصة .

فنى مجال الخيال وأثره فى الصورة الشعرية وهو مايعنينا فى هذا الباب نتقابل فى البداية مع هذا التمييز بين الخيال والتوهم الذى ذكره عبد الرحمن شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه والذى يذكرنا مباشرة برأى كولردج الذى سبق وذكرناه فى الفصل السابق .

يقول شكرى إنه يجب التمييز فى معانى الشعر وصوره بين نوعين نسمى أحدهما التخيل والآخر التوهم ، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التى بين الأشياء والحقائق ويشترط فى هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود (١) .

فباستثناء اشتراط شكرى للتخيل تعبيره عن الحق ، نجد أن العبارة تكاد تكون ترجمة ضعيفة لتفرقة كولردج بين التوهم والخيال .

وربما يكون قصد شكرى من اشتراطه فى التخيل التعبير عن الحق ، ربما يكون قصد شكرى ماقاله كولردج من أن التخيل يتم مع الإرادة الواعية .

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى ، جمع وتحقيق نقولا يوسف ص ٣٦٤ — ٣٦٥ .

وعلى كل فنحن نلمح مثل هذا القول مرة أخرى عند العقاد عندما يقول عن الخيال «إنه ملكة تعين على الصدق والصواب» (١) مما يجعلنا نقول أن ، هذه الآراء النظرية بنت تحديدها للخيال على أساس أن له علاقة متينة بالواقع فرأت فيه وسيلة فعالة لإدراك الحقائق .

رأت هذه المدرسة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث — أن الشعر تعبير عن العواطف والخيال والوجدان والذوق السليم . يقول شكرى : «فإن حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها وجلاله من جلالها»(٢) ويقول المازنى «ثم تأمل الشعر ، أليس شعوراً مترجماً(٣) ويقول العقاد « الفن والأدب وجدان ولكنه وجدان إنسان » (٤) والشعر استيعاب للمحسوسات وقدرة على التعبير عنها فى القالب الجميل (٥) . ويرى ميخائيل نعيمة أن «الشاعر من يمد أصابع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم ، وأفكاركم فيرفع جانبا منها ويحول كل أبصاركم إلى ماانطوى تحتها فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار (٦) وأن تجربة الشاعر «تجربة نفسية»(٧).

واضح من هذه الآراء أن هؤلاء الشعراء قد حاولوا فى آرائهم الاقتراب من فكرة الخيال الخلاق التى رأيناها من قبل عند الرومانسيين ، وللمازنى

---

(١) مجله الثقافة ، القاهرة — ٣٠ مايو ١٩٣٩ .

(٢) الديوان ، مقدمة جـ ٤ ص ٢٨٨ .

(٣) حصاد الهشيم ص ٢٢١ .

(٤) مقدمة ديوان بعد الا عاصير ، خمسة دواوين للعقاد ص ١٩٧ .

(٥) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٢٣ .

(٦) الغربال ، ص ٨٩ .

(٧) الغربال ، ص ٧٤ .

فى هذا عبارة تقترب اقترابا شديدا من وظيفة الخيال الثانوى عند كولردج . يقول المازنى : «ليست قدرة الشاعر هنا فى أنه أوجد شيئا من العدم فذاك محال ولكن قدرته فى أنه استطاع أن يكون صورة من أشتات صور وأن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضارا واضحا» (١) .

ففى هذه الآراء التى حاول بها العقاد والمازنى وشكرى ونعيمة أن يعرفوا الخيال وصلته بالشعر سنرى بلاشك انعكاسا للآراء الرومانسية التى سبق الحديث عنها ، وسنرى صدى عبارات كولردج ، وسنرى صدى هذه العبارة الورد زورثية « إن كل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائى للمشاعر القوية (٢).

وقد تناولت هذه الآراء النظرية ضمن ماتناولت أدوات الخيال الشعرية من مجاز شعرى وتشبيه ، ورأت أن هذه الأدوات ضرورة لازمة لاينشط الخيال بمعزل عنها ، فرأى العقاد : أن وظيفة التشبيه نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس إلى نفس «وبقوة الشعر وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه» (٣) . ورأى المازنى أن «العاطفة فى الشعر هى الأصل فى هذه الحسنات التى يخلعها عليه قائله (٤) .

كذلك دعت هذه الآراء إلى وحدة فنية شعورية فى القصيدة الشعرية . فرأى شكرى أن وظيفة الشاعر فى الابانة عن الصلات التى تربط أعضـاء

---

(١) حصاد الهشيم ، ص ٢١٥ .

(٢) Enright, D.J. & Chickera : English Criticial Tex s, P. 165

(٣) الديوان فى الأدب والنقد ، ص ٢١ .

(٤) الشعرغاياته ووسائله ، ص ٢٢ – ٢٣ .

الوجود ومظاهره ، والشاعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق (١) . ويقول العقاد «فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولايغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين» (٢) :

وبالرغم من خطورة هذه المبادىء النظرية عن الخيال الشعرى والصورة الشعرية وأهميتها إلا أنها فى الواقع لم تظهر فى شعر هؤلاء الرواد بقدر واضح وإنما ظهرت فى شعر الجيل التالى فى المهجر وأبولو ، ولهذا يمكننا أن نسمى مرحلة مدرسة الديوان بالمرحلة التمهيدية فى الحركة الرومانسية :

فإذا تركنا هذه الآراء النظرية التى نادت بأغلبها مدرسة الديوان ونظرنا فى شعر هذه المرحلة فسنلاحظ أولا تفاوتا شديدا بينهم فى الإنتاج الشعرى .

فبينما نرى شكرى وجدانيا من أعماقه :

ألا يــاطائر الفــردوس   إن الشعر وجـــدان

نرى العقاد ذهنيا ، ونرى المازنى بين الذهنية والوجدانية .

وبغض النظر عن شعر المناسبات الذى انتشر فى أعمالهم ، فلقد حاولوا فى شعرهم أن يعبروا عن عواطفهم فى قصائد حملت لأول مرة عناوين تشى بهذه العاطفة . فنرى عند المازنى (الماضى — الدار المهجورة — أحلام الموتى — ثورة النفس — الوردة الذابلة — مناجاة شاعر — عتاب — ثورة النفس فى سكونها) من قصائد الجزء الأول من ديوانه . ونرى للعقاد : جمال يتجدد — الثوب الأزرق — ليالى رأس البر — من قصائد ديوانه هدية الكروان ، ونرى عند

(١) الديوان — مقدمة جـ ٤ ، ٢٨٧ .

(٢) الديوان فى الادب والنقد ، ص ١٣٠ .

شكرى أمثال مخاطبة المجهول والشاعر وصورة الكمال وعصفور الجنة وحلم البعث ؛

وقد حرص الشعراء الثلاثة فى شعرهم على التزام نوع من الوحدة الفنية فى القصيدة تمثلت فى ترابط أجزاء القصيدة وإن لم يحققوا مفهوم الوحدة العضوية إلا فى قليل .

ومن قصائد شعراء الديوان التى يمكن أن نتمثل فيها وحدة عضوية بالمفهوم الرومانسى قصيدة المازنى «فى جوارها» ، وهى عبارة عن حديث بين الشاعر وطفله بعد وفاة زوجته (١) .

ولثمته ؟
لم أكلمه ، ولكن نظرتى
ساءلته : أين أمـــك ؟
أين أمـــك ؟

وهو يهذى لى ، على عادته
مـــذ تولت ، كـل يـوم
كل يوم

فانثنى يبسط من وجهى الغضون
ولعمـــرى كيف ذاك ؟
كيف ذاك

(١) حصاد الهشيم ، ص ١٣ .

قلت ، لما مسحت عيني يداه
«أترى تملك حيلة» ؟
أى حيلة

قال : ماتعني بذا ياأبتـــــاه ؟
قلت «لاشيء أردته»
ولثمته »

القصيدة إيقاع حزين دافيء بلحظة إنسانية حانية ، يتداخل فيه الحوار الصامت والحركة والألفاظ لتولد سيلا متدفقا من المشاعر الإنسانية .... لم ينقل إلينا الشاعر هذه المشاعر ، ولم يعبر عنها بأى شكل من أشكال المجاز التقليدى ... لاتشبيه ولااستعارة ، وإنما هناك الإيقاع النفسى الفياض ، هـــذا الإيقاع الذى تعاينه معاينة حدسية .. فمن خلال وطأة الإحساس بمرارة الهزيمة ومعاناة الموت كقضية خاسرة ، جمع الشاعر عناصر مأساته كإنسان . صغيره إلى جواره يربت عليه فى حنان ، ويزيل ماتغضن فى وجهه ، يتساءل عـــن أمه ... هكذا هو كل يوم . وهذه هى قضيته الوحيدة فى طفولته الصغيرة ، لكن ماذا يملك الأب فى موقف العاجز أن يصنع . لم يتشنج ولم يسح الدمع مدراراً ، وماستمطر السماء على قبرها .. إنه يتعامل مع الأشياء ببساطة تتوافر فيها الإنسانية الخالصة .

إن أعظم المصائب لاتحول بين الإنسان وبين ممارسة يومياته الصغيرة . فيأكل ويشرب ويحزن كذلك . إن كل ماصنعه المازنى هو أنه ساءل صغيره صامتا : أين أمك ؟ وهكذا يكون سؤال العاجز للعاجز ، والشاعر يدرك هذا جيدا ، فهو لايلبث أن يخاطب صغيره قائلا «أترى تملك حيلة؟» إنه فى الواقع

يخاطب نفسه أكثر من مخاطبته لصغيره ، فالصغير العاجز لايدرك وقائع الأمور ، ومن ثم يرد على أبيه قائلا «ماتعنى بذا يا أبتاه»؟ لكن الكبير العاجز يدرك حقيقة المأساة وأبعادها ، فلم يملك إلا أن يتمتم «لاشىء أردته» ثم يلثم صغيره وتنتهى قصيدة المازنى الرائعة ، وبانتهائها نشعر أننا كنا داخل تجربة نفسية ، وأن معايشتنا لها لم تكن معاينة حسية اتجهت إلى أبصارنا وأسماعنا وإنما هى معاينة حدسية فى الدرجة الأولى ، إنها وأن تكن وسائلنا الحسية هى التى التقطتها ، لكن إدراكها وإدراك ما فيها من شحنة انفعالية لم يكن ليتأتى لنا لو لم نعمل حدسنا فيها على نحو من التقمص الوجدانى .

وتبقى القصيدة بعد هذا شاهدا من الشواهد القليلة فى شعر الجماعة على تمثل الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية ، فلا شك أن هذه القصيدة الهامة تمثل وحدة بناء عضوى متكامل .

بداية القصيدة بداية تقريرية عادية « ولثمته، لم أكلمه ، ولكن نظرتى ساءلته أين أملك » . لكن لاتلبث هذه البداية أن تثير مجموعة من التركيبات الانفعالية يجمعها الشاعر فى بناء نام متصاعد «وهو يهذى لى على عادته ، مذ تولت ، كل يوم» ، «فانثنى يبسط من وجهى الغضون» «كيف ذاك ، مسحت وجهى يداه «أترى تملك حيله أى حيلة» ، ماتعنى بذا يا أبتاه «لاشىء أردته ولثمته» .

فنحن هنا أمام وجود عضوى ينمو نموا داخليا متوالدا ، وتلتحم فيه الأجزاء التحاما بنائيا .

وقصيدة إلى جوراها هذه من القصائد القليلة فى شعر الجماعة التى لم

تعتمد على وسائل مجازية خارجية ، وإنما اعتمدت على إيقاع نفسى داخلى على النحو الذى رأيناه من قبل .

أما أغلب شعر الثلاثة فقد اعتمد اعتمادا كبيرا على الاستعارة والتشبيه والمجاز ، .وربما اعتبروها وسائل منشطة للخيال الشعرى . وللعقاد فى هذا قصيدة صغيرة اسمها «حسرة متلفة» من ديوانه وحى الأربعين ، تفيض رغم صغرها بهذه الصور المجازية :

يا له من فــــم يالهــا مــن شفــة
يالشهد بهــــا كــدت أن أرشفــه
يالزهر بهــــا كدت أن أقطفــــه
حلــوة ويحهــا غضــة مرهفــة
حسرتى بعدهــا حسرة متلفــة (١)

ومن هذه النماذج قصيدة المجهول لشكرى (٢) فهى على مافيها من دفقة شعورية حادة وملحة تعتمد اعتماد كبيراً على مكونات حسية لأجزاء الصورة :

كأن روحى عود أنت تحمله فابسط يديك واطلق من أغانيه
والروح كالكون لاتبدو أسافله عند اللبيب ولاتبدو أعاليــــه

* * *

كأننى منك فى ناب لمفترس المرء يسعى ولغز العين يدميــه
كم تجعل العين طفلا حار حائره ورب مطلب قد خاب باعيه
لو النبال نبال القوس مصمية كنت أدريت بسهم القوس أرميه

---

(١) خمسة دواوين للعقاد ، ص ٣٤٦ .

(٢) الجزء الخامس — ديوان شكرى ، جمع وتحقيق نقولا يوسف .

فالخيال عند الشعراء الثلاثة كان لايزال خيالا حسيا ، صوره موجهة أساسا إلى حواس القارئ ومدركاته الخارجية ، لكن الجديد الذى أضافوه إلى هذا الخيال أنه أصبح خيالا ناميا موحيا . فالاستعارة فى قول شكرى «كأننى منك فى ناب لمفترس » لاتقف أبدا عند حد المشاكلة والتزام وجه الشبه بين جزئيها ، وإنما تتعدى هذا إلى مجموعات من الدلالات العديدة غير مجرد الدلالة المنطقية والذهنية .

فإلى جانب تشبيهه لنفسه بالفريسة فى ناب وحش مفترس هو المجهول نستطيع أن نرى الإحساس بالضعف والهزيمة وقلة الحيلة والتخبط العشوائى والاستغاثة وطلب النجدة فى مواجهة القوة المفترسة المتأكدة الواثقة التى تهم بالإلتهام فى تحد غير آبه بشئ والممارس لحظة العنف بكل قسوتها .

فهذه الدلالات وإن كانت قريبة التأتى ، ومستنتجة بطريقة ذهنية ، إلا أنها تعتمد اعتمادا كبيرا على نشاط خيالى خلاق فى تجميع أجزاء الصورة . والا فاعط الصورة معى فرصة التخلق ، فهذا هو الوحش المفترس وقد تعلقت فى نابه فريسته . إنها بلاشك بين الحياة والموت تجاهد فى استغاثة لاهفة وتضرب على غير هدى فى محاولة للنجاة . إنها الآن فى مواجهة أبشع اللحظات الإنسانية لحظة الموت . وإدراك الإنسان لحظة الموت داخل الإحساس بألم اقتراب النهاية يجعل السلوك الإنسانى بلاشك سلوكا هستيريا .

وفى مواجهة هذا التخبط الهستيرى ، والاستغاثة وهلع اللحظة يقف الوحش فى تحد واثق .

فالصورة التى قدمه بها الشاعر صورة ساكنة لاتبدو فيها أية حركة . إنه ينتظر تحديد اللحظة كما يشاء .

تأمل هذه الصورة بكل متداعياتها ، وعاينها من خلال صورة أخرى تتبدى فى موقف الإنسان بعجزه وضعفه وأحزانه فى مواجهة المجهول بحتمهته الغير متوقعة .

فالصورة وإن كانت تعتمد هنا على نوع من الخيال الحسى إلا أنها صورة موحية متسعة الدلالة .

* * *

وهكذا استطاع شعراء هذا الجيل فى شعرهم — مع اعتمادهم على الخيال الحسى — أن يتجاوزوا فى بعض أعمالهم مجرد العلاقات المباشرة بين مكونات هذا الخيال إلى علاقات لها بعض الدلالات الإيحائية .

وقد ارتبط بهذه الملاحظة سعيهم للوصول إلى تحقيق مفهوم عضوى فى القصيدة الشعرية على نحو مانادوا فى مقدمات دواوينهم ومقالاتهم النقدية .

* * *

وبالرغم من أن شعراء المهجر دعوا لمثل مادعت إليه مدرسة الديوان كما رأينا إلا أنهم كانوا أكثر إخلاصا لدعواهم ، وأكثر تناسقا بين شعرائهم .

عاصرت دعوة مدرسة المهجر دعوة الديوان . فصدر غربال نعيمة بعد الديوان بحوالى عامين (١) ، وفيه دعا نعيمه لمثل مادعا إليه المازنى والعقاد فى كتابهما على النحو الذى رأيناه من قبل . لكن الملاحظ أن شعر المهجر كان أكثر تمثلا لمفهوم الخيال الرومانسى من شعر المازنى والعقاد وشكرى ، ربما

(١) صدر الديوان عام ١٩٢١ والغربال عام ١٩٢٣. مصطفى بدوى مختارات من الشعر العربى الحديث ، ص ٢٤ ، ص ٣٣

لأنهم كانوا أكثر احتكاكا بالفكر الغربى فى موطنه ، ولأنهم بحكم طبيعتهم كمهاجرين كانوا أقل تمسكا بالعادات والتقاليد ، كما كانت هذه الهجرة استزادة فى نمو إحساسهم الرومانسى .

وأيا كان السبب فقد كان الشعر المهجرى أكثر تجانسا وتجديدا. وأول مانلاحظه فى هذا تمثل الوحدة العضوية .

لقد سيطر الإحساس بهذه الوحدة حتى فى اختيارهم لأسماء دواوينهم ، التى أصبحت وقد سيطر عليها إحساس واحد يستشف من عنوان الديوان . نرى هذا بوضوح فى أسماء تلك الدواوين أمثال : أوراق الخريف لندرة حداد ، الأرواح الحائرة لنسيب عريضة ، همس الجفون لميخائيل نعيمة ، الأعاصير للقروى وأحلام الراعى لإلياس فرحات .

واستطاع جبران ونعيمة وأبو ماضى ونسيب عريضة وندرة حداد ورشيد أيوب والقروى وإلياس فرحات وفوزى وشفيق معلوف وشكر الله الجر وزكى قنصل ، أن يقدموا شعرا تسيطر عليه الإيحائية فى الصور والخيال . يقول نعيمة من قصيدته «الطمأنينة» :

من سراجى الضئيل   استمــد البصـــر
كلما الليل طــال   والظـــلام انتشر
وإذا الفجر مــات   والنهار انتحـــر
فاختفى يا نجـــوم   وانطفىء ياقمـــر
من سراجى الضئيل   استمد البصـــر (١)

---

(١) مختارات من الشعر العربى الحديث ، ص ١١٧ .

فنحن هنا أمام صورة مركبة قد تبدو للوهلة أن مكوناتها حسية ولكنها فى الواقع أبعد من هذا بكثير ، فهى تعتمد فى المرتبة الأولى على مدركات وهمية ينسج منها الشاعر صورة خيالية تعتمد على مايمكن أن تثيره من مشاعر وجدانية فى حدس المتلقى . فالسراج والليل والظلام والنجوم والقمر كمكونات للصورة ليست هى هذه الاشياء فى واقعيتها المحسوسة المحدودة . إنها أشياء أخرى تنتمى إلى عالم الوهم الذى يخلق من هذه الرموز تهويمات لامحدودة .

القطعة السابقة من قصيدة بعنوان «الطمأنينة» ، وهى تحاول اعطاء حالة وجدانية لتجربة الباحث عن الطمأنينة فى هذا الوجود ، الذى يشعر كلاهما بأنه غريب عن الآخر .

قد يبدو من الوهلة الاولى أن الشاعر يتحدى هذا الوجود عندما يقول فى بداية قصيدته :

سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر
فاعصفى يا رياح وانتحب ياشجر

لكن المعايشة الواعية سترينا شيئا آخر ، سترينا شاعرا مهزوما مندحرا ينعى نفسه وهزيمته ويرثى هذه النفس بسخرية حارقة .

إن وسيلتنا إلى إدراك هذا كله ، أجزاء الصورة التى تمثل فى الواقع رموزا نفسية لحالة وجدانية معينة . فمن حياته القصيرة المحدودة التى تذوى وتذبل شيئا شيئا يستمد الشاعر مكونات وجوده ، فهو وجود آت ليذهب ، ومادام هذا هكذا فسيان أن يأتى الليل أو يختفى الفجر ، فوجوده كانسان لايعتمد مطلقا على معطيات خارجية مهما تكن . إنه إنما يعتمد على محدوديته كإنسان خلق ليموت .

والشاعر لم ينقل إلينا هذا الاحساس بطريقة مباشرة ، وإنما بطريقة أقرب إلى لغة النقل فى الأحلام . فسياق الصورة الشعرية يرينا شاعراً يتحدى الوجود ولا يهتم إذا اختفى الليل أو مات الفجر أو انتحر النهار أو اختفت النجوم .

ولكن هذه الطمأنينة المتحدية تخفى تحتها حالة وجدانية مخالفة ، إنها تخفى حالة من الإنهزام الساحق والاحساس بسيطرة اللاجدوى .. إن وسيلة الشاعر لاثارة هذا الاحساس كانت عناصر الصورة نفسها ، ولكن بمستواها الآخر بالمستوى النفسى الذى يهتم بالاستغراق فى الايحاء .

وماعناصر الصورة عندئذ سوى رموز نفسية تستثير من مجموعها ككل مترابط اللحظة الوجدانية التى عاشها الشاعر .

* * *

وقد استطاعت هذه المبادىء الشعرية والنقدية السابقة إلى جانب النصوص الشعرية التى قدمها شعراء الديوان والمهجر أن تمتد وتنتشر فى جيل بأكمله وأن تقدم إليه وجهة نظر أكثر جرأة وأكثر تفهما .

فانطلق هذا الجيل بعد أن زالت من الوجدان العربى عقدة الخوف التى سيطرت على الأجيال السابقة فى تعاملهم مع التجديد والتطور والنظر فى مقومات الفكر الغربى ، واقتربت آراؤهم النظرية أكثر من الرومانسية الغربية فاندفعوا يقررون مع أبى شادى أن الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ماخلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها» . (١)

---

(١) مجلة أبولو — المجلد الاول ، يونيه ١٩٣٣ ،

يقول الشاعر السودانى على مدنى فى كتابه «أعراس ومآتم» : أنا شاعر أطير بأجنحتى الأثيرية ى الفضاء ، أنا محلق فى سماء الحرية ، مترنم بأناشيد الوقت ، منصرفة أذنى عن أغنية الماضى ، وعن ألحان المستقبل .. أنا شاعر مجنون ، الشعر مظهر من مظاهر النفس ، وأنا مجنون . فشعرى جبار مع الليل ، ثائر مع العواطف الهوجاء ، ظالم مع البحار ، قاس مع الموت .. أنا شاعر مجنون أسكب ذوب شعورى أمام ابتسامة الزهور ونضارة الورد : (١)

ويقول الشابى متحدثا ى رسالة من رسائله عن مصدر الألم الرومانسى : «إن قلبى هو منبع آلامى ى هذا العالم . ومن يدرى ؟ لعله سيكون منبعا لمثل هاته الالآم ى عالم آخر (٢).

ويتحدث ابراهيم ناجى عن الوحدة العضوية فى رسالة بعث بها إلى الدكتور طه حسين تعقيبا على نقد الدكتور لديوان ناجى «وراء الغمام» فى مجلة الوادى يقول ناجى مخاطبا الدكتور : «ربما بترت البيت بترا ، وجئت تحاسبنا على إصبع مقطوعة ، أو ذراع قسوت عليها فخلعتها من نصلها ، وقد كانت جميلة فى مكانها ، ساحرة على جسدها .. ولم أجدك مرة واحدة تحفل بالعمل الفنى كوحدة ، وتتكلم عنه كبناء» (٣)

وقد استطاعت هذه الرومانسية أن تسود أرجاء الوطن العربى فى فترة زمنية واحدة تقريبا . فى الفترة التى ظهرت فيها مجلة أبولو فى مصر (١٩٣٢)(٤)

---

(١) نقلا عن د. محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ص ١٧٥ .

(٢) الجابرى : الشعر التونسى المعاصر ، ص ٢٥٥ .

(٣) صالح جودت : ناجى ؛ حياته وشعره ، ص ٨٨ .

(٤) د . محمد مصطفى بدوى : مختارات من الشعر العربى الحديث

Biographical Notes on Authors' P. XXX

ظهرت في السوادن مدرسة الفجر (١٩٣٢ — ١٩٣٤) (١) وظهر في ، تونس الثالوث الرومانسى ؛ أبو القاسم الشابى ومحمد البشروش ومحمد الحليوى(٢) .

ولقد كانت مجلة أبولو مركز استقطاب شعراء الرومانسية العربية — إلى جانب بقايا التيار التقليدى فى الواقع — فنشر فيها من مصر أحمد محرم وحسن كامل الصيرفى والدكتور على العنانى وابراهيم ناجى وأحمد الشايب ومحمود أبو الوفا وأحمد ضيف وعلى محمود طه ، ومن السودان عبد الله عبد الرحمن ومحمد أحمد المحجوب وتوفيق أحمد البكرى ، ومن تونس أبو القاسم الشابى ومحمد الحليوى ، ومن العراق محمد مهدى الجواهرى وحسن الظريف ومن المهجر إيليا ابو ماضى ورياض المعلوف» . (٣)

* * *

من تفحصنا لنتاج هذا الجيل سوف نجد أنه يعتبر فى الواقع مرحلة تأكيد للدور الذى قام به الرواد فى مرحلة الديوان والمهجر ، أو بمعنى آخر مثل هذا الجيل الجانب التطبيقى لآراء الجيل السابق .

لقد قام هؤلاء الشعراء وأمثالهم بتأكيد صورة القصيدة العربية الجديدة فى وجدان الذوق العربى كما وصلت إليه عند شعراء الديوان والمهجر وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الخيال والصورة . وكان من نتاج هذا أن أخذ الشعر يستخدم

---

(١) د حسن عباس صبحى : الصورة فى الشعر السودانى ، ص ١٥ .

(٢) الجابرى : الشعر التونسى المعاصر ، ص ٢٠٩

(٣) د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الاولى ، ص ٩٢ — ٩٣ .

لغة جديدة فيها الكثير من الحيوية والايحاء والقدرة على التعبير على الخلجات النفسية» (١) .

وقصيدة «الصباح الجديد» لأبى القاسم الشابى ترينا بوضوح هذا الاستخدام الموفق للصور الايحائية الملتصقة بالتجربة العاطفية ، والذى أصبح الإتجاه الغالب على شعر هذا الجيل الرومانسى كما يتبدى فى شعر أمثال على محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وصالح جودت وابراهيم ناجى ومحمد البشروش وغيرهم

.تبدأ قصيدة الصباح الجديد «للشابى بخطاب من الشاعر إلى جراحه وشجونه أن تسكت فقد مات عهد النواح وأطل الصباح الجديد» :

اسكنى ياجراح　　واسكتى ياشجون
مات عهد النواح　　وزمان الجنون
وأطل الصباح　　من وراء القرون

وهو المقطع الذى سوف يطالعنا به الشاعر داخل القصيدة أكثر من مرة كلما استرسل فى التعبير .

لنترك المقطع الآن ولنمض مع الشاعر :

فى فجاج الردى　　قد دفنت الألم
ونثرت الدموع　　لرياح العدم
واتخذت الحياة　　معزفا للنغم
اتغنى عليه　　فى رحاب الزمان

---

(١) د عبد القادر القط : (لغة الشعر الحر) : قضايا ومواقف ، ص ٢٢ .

مكونات هذه الصورة .. فجاج الردى ، دفنت الألم ، نثرت الدموع ، رياح العدم .

ونحاول أن نتساءل .. هل يمكن أن تدل هذه الرموز الحسية بشكلها هذا على الانتصار الذى يحاول الشاعر أن يوهمنا به فى مقطعه المتكرر ؟ الاجابة القاطعة : لايمكن إلا أن تكون إيحاءات بالهزيمة والاندحار ، وماطلب الشاعر من جراحه وشجونه أن تسكن وتسكت الا استسلام قليل الحيلة .

ونمضى مع القصيدة قليلا لنجد مفتاحها يأتى من خلال هذا الانتصار المهزوم :

فعلام الشكاة   من ظلام يحول
ثم يأتى الصباح   وتمر الفصول ..؟
سوف يأتى ربيع   إن تقضى ربيع

فالوجود الخارجى كوجود قائم موجود باستمرار ، ولكنه وهذا هو المهم – فى قضية الذات – كوجود معاين من الذات ، يرتبط فى وجوده بوجود هذه الذات . ومن ثم فإن وجوده القائم المستمر لايمكن أن يحمل أى نوع من العزاء لهذه الذات الأسيانة بجراحها وشجونها .

وهكذا تصبح الدعوة التى يستجيب لها الشاعر بعد هذا فى قوله :

من وراء الظلام   وهدير المياه
قد دعانى الصباح   وربيع الحياة
ياله من دعاء   هز قلبى صداه
لم يعد لى بقاء   فوق هذى البقاع

تصبح هذه الدعوة قمة الاحساس بالخيبة . فهى لا يمكن أن تكون دعوة اتحاد صوفية ، وإنما هى احساس بأنه إذا لم يكن هناك مفر فلتأت اللحظة إذن . وهكذا تأتى نهاية القصيدة مرثية حادة مؤلمة :

الـوداع ؟ الـوداع　　　ياجبـال الهمـوم
ياضبـاب الأسى　　　يافجـاج الجحيم
قـد جـرى زورقى　　　فى الخضم العظـيم
ونشرت القـلاع　　　فالـوداع ! الـوداع

إن الشاعر وإن كان قد أصبح جزءاً من الوجود اللانهائى بانطلاقه الواهم ، الا أنه لايزال بعدها يحاول أن يبحث عن الذات باسناده الفعل نشر إلى تاء المتكلم .

نحن هنا أمام شاعر عاجز بحيرته وقدرته ، تطارده همومه وأشجانه فيحاول أن يبحث لها عن مخرج ولو بالهدهدة العاطفية التى تعكس كسلوك كميات هائلة من مرارة العاجز ، ولكنه لم يستطع رغم هذا سوى الاستلام .

إن وسيلتنا لإدراك هذه الشحن العاطفية كان فى البحث وراء الطاقات الايحائية الكامنة خلف المفردات المكونة للصورة التى ترتبط ببعضها بعاطفة داخلية غير منظورة أحالت هذه المفردات إلى رموز تترابط مع بعضها بشكل تفسيرى وتوليدى .

وهكذا أصبح هذا الخيال المشكل هو المسئول الاول عن وحدة بناء فنى فى القصيدة الشعرية أقتربت فى نماذج كثيرة من تحقيق الوحدة العضوية فى مفهومها الرومانسى ، وابتعدت فى نماذج أخرى إلى حد الاكتفاء بوحدة الموضوع فقط .

• • •

وهكذا قام شعراء الديوان والمهجر بدور الرواد الأوائل فى الدعوة إلى المبادىء الرومانسية وفلسفتها فى الصياغة الشعرية متأثرين فى مبادئهم هذه بالرومانسية الغربية وبالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية المحيطة، وبالظروف التى كانت تمر بها القصيدة العربية آنذاك .

ورأينا كيف أنهم فى مبادئهم هذه، خاصة تلك التى تحدثوا فيها عن الخيال ودوره فى الصورة الشعرية وعناصر هذه الصورة كانوا نقادا نظريين بارعين، لكنهم حين اتجهوا إلى تمثل هذه الآراء، وفقوا فى بعضها واخفقوا فى البعض الآخر .

وتعرفنا على أشعارهم وأشعار جيل امتد معهم وبعدهم وتابع تأكيد مفاهيمهم الشعرية من بعدهم، من الاتجاه إلى الذاتية أكثر فى محاولة للتعبير عن التجربة كتجربة نفسية، ومن الاعتماد على الايحاء والرمز . وهكذا، كانت الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث «حركة تقدمية تعبر عن فرحة الفرد بذاته التى تحققت فى العصر الحديث بعد أن ظلت ضائعة قروناً طويلة تحت وطأة الاستعمار التركى والنظام الاقطاعى ، كما كانت تعبيراً عن عواطف الإنسان العربى التى بقيت مغمورة طوال تلك القرون تحت ركام من شعر المديح والاخوانيات والمناسبات» . (١)

---

(١) د. عبد القادر القط : الشعر الحر : قضايا ومواقف ، ص ٢٣ .

الفصل الثالث

الخيال والصورة في الشعر الجديد

أولا : موقف الشعر الجديد من الخيال والصورة

كان الشعر العربى الحديث منذ الثلاثينيات قد مر بتجربة شجاعة فنية تمثلت فى الثورة الرومانسية التى درسنا أثرها فى الخيال والصورة . وعندما اندلعت نيران الحرب الثانية فاجأت هذه الحرب الشعر العربى وهو مستغرق فى رومانسية هاربة متأثرة بأشعار محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه . وكانت قصائد هذين الشاعرين قد أصبحت نماذج تستهوى من يحاول أن يعزف على القيثارة الشعرية ، وربما لم ينازعها ثالث هذه المكانة ، وإن استطاع أنور العطار أن يستميل إليه عدداً غير كثير من أنصار طريقته» (١) .

لقد استطاعت الثورة الرومانسية فى القصيدة العربية الحديثة أن تحدث هزة غير عادية فى المفهوم الشعرى وأسس التذوق الفنى ، وكان من نتيجة هذا أن بدا كل شىء بعد ذلك قابلا للتغيير .

وكانت النتيجة المباشرة لهذه القابلية للتغيير ، ولظروف الحرب الثانية ومانتج عنها من إحساس حاد بضرورة التغيير والتبديل فى كل شىء ، كانت النتيجة المباشرة بالنسبة للشعر العربى الحديث أن أصبح هذا الشعر ميدانا لتجارب شعرية متلونة .

فتعددت الأصوات الشعرية ، ولكنها اتفقت كلها فى أنها كانت تجارب جديدة تغتنى باستمرار محاولتها الدائبة المستمرة للبحث عن شكل جديد للقصيدة الشعرية .

وشهد الخيال الشعرى والصورة الشعرية كجانب من جوانب لغة الشعر

---

(١) د. إحسان عباس : بدرشاكر السياب ، ص ٣٠ .

مغامرات عديدة خاضتها تجارب الشعر الجديد للوصول إلى سفهوم شعر جديد ينسق فيه الشاعر وجوده وفقا لمشاعره .

كان هجوم شعراء الشعر الجديد العنيف على البلاغة الواضحة المباشرة والعبارة العاطفية الهدارة « يدفعهم إلى التعويض عن هذه العناصر المثيرة فى الشعر بالإكثار من الصور الشعرية ، وكانوا يعانون فوق فوق ذلك من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية ، تلزمهم بها اللحظة الحضارية التى بدت كأنها تخترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان فى هذا الجزء من العالم ، ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر فلجأوا إلى الصورة والأساليب الموارية من أسطورة وفلكلور وإشارة ورمز .

وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربى المعاصر الغنى بالصورة فى اجتياز العتبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حى يتنفس بروح العصر الحديث (١) .

كان من الطبيعى إذن أن يرفض الشاعر الجديد الأشكال البلاغية التقليدية ، فرآها « تركيبا ذهنيا حرفيا جافا ومباشرا وغير قادر على اثارة العواطف (٢) وأنه إذا قبلها « كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكرى وفقا لهذه الصور ، وهو عندئذ لن يضع صورا بالمعنى الفنى المألوف للصور بل سيضفى النسق الطبيعى القبلى على الفكرة ، فتخرج الصور عند ذلك أشكالا

---

(١) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى المعاصر : تطوره ومستقبله ، ص ص ٤٨-٤٩

(٢) إيليا حاوى : الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر ، مقال — مجلة الآداب البيروتية ، شباط (فبراير) ١٩٦٠ ص ص ٥٣ — ٥٤ .

صحيحة مبرأة من كل تشويه ولكنها ليست صورا على الاطلاق » (١) لأنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة ، بل كانت ثوبا مفصلا سلفا » (٢)

إن أهم مايميز هذه الصورة الشعرية الجديدة اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة ، والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها ، لامن عناصر الواقع الحسية .

فلم يعد الخيال الشعرى يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بأن يتلقى مصادر صوره من الخارج بل أصر على أن يخلقها بنفسه . وأصبحت الصورة الشعرية بالتالى صورة تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة .

لنتأمل هذه الصورة من قصيدة « فصل المواقف » لأدونيس :

« الزمن فخار ، والسماء طحلب » . ماذا تفعل ؟
— أصير الرعد والماء والشىء الحى .
— وحين تفرغ المسافات حتى من الظل ؟
— أملؤها أشباحا تخرج من الوجه والخاصرة .
وترشح بالحلم وذاكرة الشجر .
— وحين لاتواتيك الدنيا ؟
— الهو بعينى ليزدوج فيها العالم
أرى السماء اثنتين
الأرض اثنتين

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ١٢٩
(٢) د. مصطفى ناصف : الصورة الشعرية ، ص ١٧٠ .

— إلا أنا
أبقى « واحدا » (١)

إن أول مانلحظه هنا هو أننا أمام تركيبة وجدانية تنتمى إلى عالم الداخل أكثر من انتمائها إلى الواقع . إنها صورة داخلية تتجة إلى تنسيق الوجود الخارجى وفقا للمشاعر الذاتية الداخلية .

لقد فقدت الكلمات الحسية فى فلسفة الصورة الشعرية الحديثة كما يقول ادمان «كل مايمكن أن تثيره خلال الاستعمال الروتينى ، وأصبح على الشاعر الحديث أن يثير فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذى يخطف الأبصار » (٢) .

فقد اصطبغت الصورة الشعرية باساس موقف الشاعر من الوجود ، هذا الموقف الذى اعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة . لقد أدرك الشاعر الحديث أن عالمه لايعطيه أنماطا واضحة للاستجابة ولهذا فهو مضطر إلى أن يفكر ويشعر فى حدود ذاته .

« لقد عاش أسلافنا فى ظل حضارت كانت تمدهم بمواقف واضحة من معظم ماتجرى به الحياة فكانت استجابة الشاعر لما جريات الحياة تتميز بمزيد من الحساسية ، ولكنها تنطوى على مواقف لافضل فيها للشاعر نفسه . بعبارة أخرى كان الشاعر يسخط أو يثور أو يكره أو يخاف طبقا لحضارة عصره وبالنسبة إليها . أما اليوم فإن الكثير من ماجريات الحياة لايثير فى نفوسنا

---

(١) كتاب التحولات والهجرة ، صص ٢١١ — ٢١٢ .

(٢) Edman, Irwin : Arts and The Man, an introduction to aethetic, P. 67 .

استجابة واضحة ..» (١) .. إن الفرق بين عالمنا وعالم أسلافنا أن عالمهم يطبع نفوسهم على استجابات أكثر وضوحا ونقاء فى حين أن عالمنا — فى ظل مناخنا الحضارى طبعنا على القلق والحيرة فنحن نستقبل كثيراً من ماجريات الحياة منقسمين على أنفسنا ، عاجزين عن اتخاذ موقف واضح ومن هنا كان رصد الشاعر المعاصر لإحساساته واستجاباته الفردية هو السبيل الوحيد للخلاص .

وهكذا سيطرت الرؤية الداخلية للشاعر على صوره الشعرية فجعلتها صوراً ذات وجود نفسى داخلى تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية .

واعتماد الشاعر الحديث على ثقافته الخاصة فى بناء صوره الشعرية جعله يفضل الواقع الأسطورى على الواقع الخارجى ، هذا الواقع الغنى برموزه الانفعالية ، وأحاسيسه البكر .

لقد أدرك الشاعر الحديث خلال تجاربه المستمرة أن أفعال الذات الداخلية وأفعال الأسطورة هما وحدهما المالكان لصفة الضرورة ، وأنهما لهذا أبقى من الواقع الخارجى العرضى الذى فقد فى ظل مناخه الحضارى أن يمد إنسانه بمواقف واضحة للاستجابة .

---

(١) د. شكرى محمد عياد : الغموض فى الشعر الحديث ، الأدب فى عالم متغير ، ص ٨٣ .

ثانيا : الصورة الشعرية فى الشعر الجـــديـــد

رأينا من قبل كيف أن الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث قد حاولت أن تستخدم مفهوما جديدا للصورة الشعرية اعتمدت فيه على أن تكون التجارب الذاتية هى مصدر هذه الصور الشعرية التى روعى فيها أن تكون على درجة عالية من الحيوية والايحاء ، وقد أدى هذا بالشعر العربى الرومانسى إلى الاستغراق فى مجموعات الألفاظ ذات الايحاءات والتهويمات الخيالية فكثر فيه الغمام والشفق والأسى والضنى والظلال وغيرها ، كما كثر فيه الاستغراق كذلك فى عدد هائل من الصفات المجازية مما باعد بين شعرائها وبين الاحساس بضرورة استخدام صور مرتبطة بتجارب من الحياة والمجتمع .

ولهذا كان أول مافعله شعراء الشعر الجديد أن حاولوا انقاذ الشعر من تلك التهويمات الرومانسية المسرفة فى الخيال ، فحاولوا فى أغلب تجاربهم الشعرية الاقلال فى استعمال الصفات والاستعاضة عنها بالاكثار من الافعال والصيغ المشتقة منها التى يمكن أن تحمل معنى الصفة فى داخلها دون أن تكون اضافات على الاشياء .

ففى قصيدة « زيارة الموتى » لصلاح عبد الصبور (١) يعتمد الشاعر فى صوره الشعرية على تحريك مجموعة الأفعال والأسماء فى دلالتها وعلاقتها مع بعضها للتعبير عن موقفه الإنفعالى .

تبدأ الصورة الأولى فى القصيدة على هذا النحو :

زرنا موتانا فى يوم العيد

---

(١) تأملات فى زمن جريح ، ديوان صلاح عبد الصبور ، ص ٣١٤ .

وقرأنا فاتحة القرآن ، ولملمنا أهداب الذكرى
وبسطناهم فى حضن المقبرة الريفية
وجلسنا ، كسرنا خبزاً وشجونـا
وتساقينا دمعا وأنينا
وتصافحنا
وتواعدنا وذوى قربانا
أن نلقى موتانا
فى يوم العيد القادم

فلو أعدنا النظرفى هذه الصورة السابقة سنرى أن الشاعر قد اعتمد فى صورته على عدد من الأفعال فى صيغ الماضى والحالى . وسنجد أن النسبة الغالبة هى للفعل الماضى ، وسيعطينا هذا بلاشك احساسا أكبر بالزمن الماضى . هذا الاحساس الأولى هو الذى يشكل موقف الشاعر منذ البداية . وهذا الموقف هو محور القصيدة كلحظة انفعالية مثارة تحاول اعطاء موقفها من خلال الاحساس بالتفاوت فى ثنائية الوجود الأزلية ، الحياة كصيغة حالية للزمن والموت كصيغة ماضية قد توقفت .

وهكذا يأخذ الشاعر فى حشد مجموعات صوره الشعرية لتأكيد هذا الموقف الانفعالى ، فتبدأ الصورة الثانية بنداء من خلال استرجاع الأيام الضائعة القريبة : ياموتانا

كانت أطيافكم تأتينا عبر حقول القمح الممتدة .

ومن خلال الاعتماد على تحريك الجمل الفعلية والدفع بأكبر عدد ممكن من الأفعال يلح الشاعر على عنصرى الزمن كأهم ما فى الموقف هنا .

إن التقابل بين الصيغة الحالية والصيغة الماضية يعطى لنا احساسا واضحا بهذه الثنائية التى يعتمد عليها الشاعر فى صوره الشعرية فى القصيدة ، ثنائية الحياة والموت والمقابلة بينهما وبين صيغتى الزمن الحالية والماضية ، ففى مقابل تسعة عشر فعلا مضارعا فى المقطوعة الثانية نجد ثلاثة أفعال ماضية وفعلا فى صيغة الأمر .

لقد حاول الشاعر فى هذه المقطوعة أن يعطى ايحاء بأن الموت كفعل سكون ماثل وثابت فى اللحظة ، وأنه مستحضر دائما وماثل أمام وعينا .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى الصورة الثالثة فى القصيدة :

مرت أيام ياموتانا ، مــرت أعـــوام

وفى هذه الصورة سنرى الشاعر وقد ترك الاعتماد على الجمل الفعلية إلى جمل اسمية أغلبها نداء ، والنداء استحضار كما هو معلوم ، والشاعر يستحضر فى هذه الصورة ثنائية الأزلية عن طريق تقسيم الصورة إلى مجموعتين لفظيتين تنتمى مصاحبات المجموعة الأولى إلى الموت ، وتنتمى مصاحبات المجموعة الثانية إلى الحياة .

فحول الموت كمحور لفظى سنرى : قاسية ، لهيبك ، محترقات ، الدمع أغوار ، وحول الحياة لن نرى سوى الفاظ قليلة قاتمة .. شمس الحاضرة ، انضجت .

وهكذا سنرى فى هذه الصورة الانتصار الذى أدركناه منذ الصورة الأولى وهو الانتصار للموت .

بعدها ينتقل الشاعر إلى صورة أخرى :

عفوا ياموتانا

أصبحنا لا نلقاكم الا يوم العيد

يعود فيها إلى استخدام الافعال ، حيث نرى فى هذه الصورة التى منها السطران السابقان أربعة أفعال فى صيغة الماضى مقابل تسعة أفعال فى الصيغة الحالية . ثم يختتم الشاعر القصيدة بهذه الصورة :

ياموتانا

ذكراكم قوت القلب

فى أيام عزت فيها الأموات

لاتنسونا . . حتى نلقاكم

لاتنسونا . . حتى نلقاكم

القصيدة كما رأينا مكونة من خمس صور ، كل صورة لها نظامها الخاص فى الحشد والتركيب ، يستعملها الشاعر فى تركيبات تتجه إلى الاستغناء عن الأوصاف الخارجية أو الغارقة فى تهويمات خيالية ، والاعتماد على أوصاف أخرى حركية دفع فيها الشاعر بأكبر عدد ممكنه من الأفعال .

* * * *

كذلك حاول الشاعر العربى الجديد أن يكون مركزا ومكثفا فى صوره الشعرية ، وذلك فى مقابل الإستغراق الرومانسى فى الصور الخيالية كما انتهت إليه القصيدة العربية الرومانسية ، وهذا ماجعل الشاعر العربى الجديد يستخدم مفردات صورته الشعرية كاشارات انفعالية تختزن فى داخلها تجارب ومواقف متعددة فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالى لهذه المواقف وتلك التجارب .

فحينما نقرأ هذه الصورة الشعرية لعبدالوهاب البياتى من قصيدته «الزلزال» فقد يبدو لنا أن الشاعر قد اكتفى فيها بحشد مجموعة من المعالم الحسية المنفصلة فى قوله :

تشرق شمس الله فى عينك إذ تغرب فى قوارب
الصيد على شواطىء المغرب
حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر الولى
فى الأضرحة — الطلاسم — الذبائح — النذور ، حيث
النسوة ، المكفنات ،
بسواد الحرق ، الأطمار
حيث الشاعر الأندلسى يرتدى عباءة الريح
فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الأثداء ، حيث ،
القمر الولى فى عيون قارعى طبول الملك الأخير
فى قرطبة يغيب فى البحر .
أراك تدخلين ملجأ الأيتام
تحملين عصفورا ووردتين فى حدائق الحمراء
تبكين على سريرك البارد فى منتصف الليل
وفى الصباح من شرفة «أفريقيا»
تطلين على عريك من زاوية المقهى
أراك وأنا أحمل من منفى إلى منفى
تراب الوطن — القصائد الممنوعة — الجرائد السرية — النار ؟
أراك تعبرين السوق والبوليس فى المحضر
فى مخافر الحدود محموما يغطى بالدبابيس وبالشمع

وجوه فقراء الأطلس ، الخرائط — الذبائح — الأضرحة — النذور
فى زنزانة الخليفة الأخير فى قرطبه « يموت » (١) .

ولكننا لانلبث أن نكتشف أن هذه التركيبات ليست جزئيات منفصلة فى واقعها الحسى ، كما أن العلاقة بينها ليست علاقة إضافة .

لقد كون الشاعر من خلال اعتماده على هذه المعالم الحسية عناصر رحلتيه المكانية والروحية معا على نحو ينقل الانفعال الخاص برؤيته الأيدلوجية .

إنه كشاعر أيدلوجى حريص على أن يتم تحركه من خلال المجموع . ولذلك فهو يمارس موقفه الواقعى من خلال حشده لهذه المتعددات الواقعية التى تتحرك داخل إحساس بحركة الزمان والمكان ، شمس الله المشرقة فى عين الشاعر الذى يهديه البياتى قصيدته — عبد اللطيف اللغبى كما يقول البياتى فى هامش قصيدته — والغاربة فى قوارب الصيد على شواطىء المغرب ، فقراء الأطلس الذين ينتظرون المعجزة فى الأضرحة ، الطلاسم والذبائح والنذور النسوة المكفنات بالأطمار ، الشاعر الاندلسى يطير حاملا قيثاره — أعتقد أنه يعنى الشاعر الأندلسى هنا لوركا — جبال النوم والمدن المفتوحة المقطوعة الاثداء ، وعيون قارعى طبول الملك ، وقرطبة وملجأ الأيتام ، وعصفور ووردتين من حدائق الحمراء ، والسرير البارد فى منتصف الليل ، وشرفة أفريقيا وزاوية المقهى ، وتراب الوطن والقصائد الممنوعة والجرائد السرية والنار والسوق والبوليس ومخافر الحدود ، ووجوه الأطلس المغطاة بالدبابيس ، والشمع والخرائط والذبائح والأضرحة والنذور ، والشاعر

---

(١) سيرة ذاتية لسارق النار . ص ص ٣٥ — ٣٧ .

الأندلسى فى سجون العالم ، وزنزانة الخليفة ، وقرطبة الموت .

إن معاينة الصور هنا لايمكن أن تكون معاينة حسية رغم مكوناتها الغارقة فى الحسية ، فهى صورة لا تضع فى اعتبارها مطلقا أن مهمتها تزويد القارىء بحشد من المعلومات والمعرفة ولا أن تدغدغ حواسه بنمنمة حسية خارجية ، وإنما هى صورة شعرية اعتمدت هذه التجمعات للمكونات الحسية لإثارة موقف انفعالى قائم من خلال ماتثيره هذه التركيبات الحسية من شحنات انفعالية كامنة فى كل منها ، سواء منها مايتصل بالواقع التاريخى مثل قرطبة والشاعر الأندلسى وقارعى طبول الملك ، أو مايتصل بالواقع المأسوى مثل فقراء الأطلس واضطهاد بوليس المخافر وزنزانة الخليفة ، أو مايتصل بطبيعة موقف الشاعر نفسه مثل الشاعر الشهيد وزوجته وموته .

لقد تحولت المفردات الحسية فى الصورة الشعرية من مجرد مفردات جامدة إلى إشارات انفعالية ترتبط كل منها برصيد من التجارب والمواقف الشعورية . والشاعر عندما حشد هذه الإشارات أو المفردات إنما عمد إلى إثارة مايرتبط بها من رصيد انفعالى .

* * *

وفى محاولة من الشاعر الجديد لأن يحيا نبض عصره فى تجربته الشعرية إتجه فى صوره الشعرية إلى إلغاء مايمكن أن يسمى بالمعجم الشعرى ، والذى كان يضم المفردات الشعرية التى حرصت عليها القصيدة العربية التقليدية والرومانسية ، فلم يعد أمام هذا الشاعر الجديد مايمكن أن يسمى باللفظة الشعرية وإنما أصبحت كل لفظة قادرة فى مكانها على التعبير

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن استغراق الشعر العربى الرومانسى

خاصة فى مرحلته الأخيرة — فى الخيال ، وإسرافه فى استعمال الصور ذات المكونات المبالغة فى إيحاءاتها الرومانسية ، قد باعد بين اللغة الشعرية وبين واقع الحياة .

لهذا حاولت تجارب الشعر الجديد أن تسعى للاقتراب من لغة الحيـــاة باستعمالها بعض الالفاظ من اللهجات العربية الدارجة ، وميلها إلى مقاربة لهجة الحديث العادى وتضمينها لبعض نماذج الأغانى الشعبية .

يقول توفيق زياد فى صورة شعرية من قصيدته « نماذج عادية من شعب غير عادى » مضمنها أبيات باللهجة العامية الفلسطينية : (١)

يا « عوض النـابلســى
فى هذه اللحظة أنت تموت
خلـــف المـــتراس
إنى حـــتى أبصر روحك
كيـــــف تسيــــل
مـــع آخـــر مقطــــع
مـن تلك الأغنيـــــة
المكتوبـــة بالفحم عـلى
جـدران السجن بعكـــا
فى ليلـة إعـــــــدام :

(١) تهليلة الموت والشهادة ، صفحات ٣٦ — ٣٧ — ٣٨

ظنيت ألنا ملـــوك
تمشي وراهـا رجـال
تخسى الملـــوك
إن كـان هيك أنـذال
والله نيجـانهـم
مايصلحوا لنا نعـال
احنـا اللى نحمى الوطن
ونضمد جـراحـوا .

ويقول سميح القاسم فى قصيدته « القطار العائد من الصعيد » :

« وياقطر » الصعيد ، سمعت موالا
ولن أنساه
ولن أنسى الفتى الغناه
« يامسافر القاهرة سلم على الغالى
وقل له عليت جباهنا بسدنا العـالى
وقل له ازاى تسيب ياأبو البلد بلدك
وازاى تسيبنى وأنا ما كملش موالى
وعبر نوافذ الموال
تراءت ياقطار الكادحين حدائق لأجيال(١)

كذلك اتجه الشاعر الجديد فى صوره الشعرية إلى محاولة إعادة تنسيق الوجود الخارجى على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه .

(١) ويكون أن يأتى طائر الرعد ، ص ص ٢٤ – ٢٥

لقد أدرك الشاعر الجديد أن معرفته بالواقع ليست إلا الطريقة التى يعبر بها عن وجوده الذاتى كما أن هذا الوجود الخارجى ليس إلا الصورة التى يعرفها عنه وبالتالى يقدمها .

وهكذا كان أخطر مانراه من خصائص فى هذه الصورة الداخلية هو اختفاء الظواهرالطبيعية المحايدة ، وتحولها إلى رموز لحالات نفسية باطنية خالية من كل تحديد مكانى .

يقول حبيب صادق فى إحدى صوره الشعرية من قصيدته « الوجه والمرآة » :

أعود للمرآة فى المساء
أدخلها
أغوص فى أحشائها
أدور
فى الغرف الموصدة الأبواب
أسقط فى حجرتها السوداء
أحمـل عيـنى شمعـة
وعاء
أحرق فيه الند والبخور
مطوفا
أبحث فى الـوجـوه
عـن وجهى المهاجـر القـديم
أسأل

لاجواب

الاصدى الأروقة اليتيم (١)

لقد اتجه الشاعر فى هذه الصوره إلى خلق عالم غير واقعى بالمعنى المألوف الخارجى الذى تحكمه القواعد والنظم المسيطرة المألوفة ، عالم يغلب عليه كما هو واضح النشاز وانتفاء السوية ، فهو عالم أقرب مايكون إلى عالم الأحلام الذى تقوم فيه مكونات صورة الحلم بدور الإشارة والرمز ، وتتحول من مجرد الوصف أو الدلالة الوضعية إلى أن تكون دلالة انفعالية وصورة رمزية للعالم النفسى الذى يلون كل جزئيات الصورة أو الحلم ، فتصبح العودة إلى المرآة من ثم — فى الصورة السابقة — عودة إلى الذات وإلى المرأة — الاحساس بالعودة إلى الرحم — ويصبح المساء ارتدادا إلى الماوراء حيث البدائية والطفولة ومحاولة اكتشاف الأشياء ، ويصبح الغوص فى الأحشاء والدوران فى الغرف الموصدة الأبواب فى الحجرة السوداء تأكيدات لمشاعر القهر والإحباط ورغبة أكيدة فى الهروب إلى رحم الأم الذى يرمز لها هنا بالغوص والغرف الموصدة والوعاء ، وإحساسا بالعجز عن الممارسة لأن هذه الرموز قد تستخدم كرموز لأعضاء التناسل إذا اعتمدنا تفسيرات فرويد للأحلام كما أوضحها فى كتابه تفسير الأحلام ، خاصة وأن الشاعر قد استخدم فى الصورة رموزا تشير إلى الذكورة فى قوله أحمل عيبى شمعة ورموزا إلى الممارسة من خلال الاحساس بالتقديس « مطوفا » .

وعلى كل فسواء أخذنا الرموز الانفعالية هنا بمعنى العودة إلى الرحم أو الرغبة فى الممارسة الجنسية المقدسة ، فهى تعنى على العموم الاحساس بالرغبة

---

(١) فى زمن القهر والغضب ، ص ١١٤— ١١٥

فى الالتصاق بالمرأة — أما كانت أم عشيقة — دراء للأخطار وهروبا مـن المخاوف ، واحتماء بالدفء ، وبحثا بعد ذلك عن معنى لأشياء كثيرة .

الصورة الشعرية الداخلية كما هو ملاحظ إذن صورة انفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور التى تسيطر على الحلم ، فتصبح اللغة فيها لغة عاطفية انفعالية

يقول السياب فى إحدى صوره الانفعالية هذه من قصيدته « فى غابة الظلام » :

عيناى تحرقان غابة الظلام
بجمرتيهما اللتين من سقر
ويفتح السهر
مغالق الغيوب لى . . فلا أنام
وأسبر الأرض إلى قرارها السحيق
ألم فى قبورها العظام
فطالعتنى — كالسراج فى لظى الحريق —
تكشيرة رهيبة « رهيبة » (١)

ففى هذه الصورة الكابوسية سنرى حشدا من المصاحبات اللغوية المشبعة بالدلالات النفسية ذات الاحساس الكابوسي . سنرى تحرقان والظلام وسقر والقرار السحيق والقبور والعظام ولظى الحريق ، وتكشيرة رهيبة رهيبة . وسنرى أن كل لقطة من هذا الحشد لديها مختزن هائل من الدلالات الانفعالية ، وأعنى بالدلالات الانفعالية هنا مجموعة المتداعيات والايحاءات

---

(١) اقبال وشنا شيل ابنة الجلبى ص ١٣٢ .

التى ترتبط باللفظة ، والتى تؤدى فى كل وجه من وجوهها إلى اثارة داخلية عاطفيـــة .

وأود هنا أن أفرق بين نوعين من الاستخدام للكلمة ؛ الاستخدام الأول هو الاستخدام المادى اليومى المباشر للالفاظ والاستخدام الثانى هو الاستخدام العاطفى الانفعالى ، وهو استخدام اللفظة بعد أن تكون اكتسبت دلالة عاطفية.

ويأتى الفرق الهام بين الاستخدامين ، كما أريد أن اتحدث عن المسأله بصدد تناولى للاثارات العاطفية للكلمة ، حينما نحاول معرفة الفرق بين قيام أحد العلماء باثبات مثلا أن الأرض لاتدور وأنها ثابتة ، وبين العمل على اثبات عدم وجود البعث وما يتصل به أمام أحد المتدينين .

لاشك أن الأثر الانفعالى الذى يتركه القول الثانى على درجة عالية من القوة بخلاف الأثر الناجم عن القول الأول ، وهذا مرجعه إلى أن لفظة البعث وما شابهها تعدت مرحلة الفكر والمعرفة المادية إلى المعرفة العاطفية .

وهذا الاستخدام العاطفى بما يرتبط به اثارات انفعالية هو ما أقصده دائما حينما اتحدث عن الدلالات الانفعالية أى الانتقال باللفظة من مرحلة الدلالة العيانية المادية إلى المرحلة العاطفية ، وهى مرحلة على درجة عالية من الخطورة لأن اللفظة فيها تستند على طاقة هائلة من الايحاءات والمختزنات العاطفية المرتبطة بالإنسان كذات قبل كل شىء .

وهكذا حاول الشاعر الحديث أن يعيد للشعر كتجربة لغة ، رصيدا من الطاقات السحرية الكامنة فى اللغة ، وأن يعيد الشاعر وظيفته التأثيرية البدائية ؛ وظيفة الساحر الذى يخدر بسحره المشاعر (١) ومن هنا سيطر الغموض على هذه

(1) Bowra'G M. : The hritage of Symbolism. P. 200

الصور الداخلية التى تضرب فى عالم ماوراء الحس ، والتى تحاول أن تصل بالمشاعر إلى مالا يتسنى للعقل والحواس أن يصلا إليه .

وحينما اعتمدت هذه الصور على مايحدث عادة فى الحلم وماشابهه من تجارب الجنون والتصوف ، بالاعتماد على الرمز والاستبدال والنقل بعد أن أكد فرويد أنه قد « أصبح لزاما أن نعتقد بوجود معرفة لاشعورية وعلاقات لاشعورية بين معان معينة ، وموازنات لاشعورية بين أشياء مختلفة ، يترتب عليها أن يستبدل معنى آخر على الدوام ، » (١) سيطر عليها — على الصورة الشعرية — الغموض والإبهام والتناقض ، على النحو الذى نراه فى الصورة التالية لأدونيس :

مع ذلك نبدأ الصفحة التالية
نتحاور بالأرجـــل
بحبر المسام وكلماتهـــا
ونلهو فى ممراتها المقنعـة
فجأة
تجىء الحمم ، تومى الصاعقة
نستيقظ ويجرى كلانا وراء رأسه
فى حنين السكن والإقامة وأمواج الركض
وراء الوطن الآخر
الضائع الدائم . . . » (٢)

(١) محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ، ترجمة د. أحمد عزت راجح ، ص ١٧٧ .
(٢) شمس العاشقة تتدلى ، تحولات العاشق ، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، ص ١٥٩ .

لقد نتج هذا الغموض والابهام عن اتجاه القصيدة الجديدة إلى العمق الذى يكسب القصيدة مقدرة رمزية ايحائية .

أما التناقض الذى يبدو بين هذه الصور والرموز ، فهو لايعنى فساد هذه الصور ، بل على العكس ربما أكسبها قوة . فالحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس (١) .

الصورة الشعرية الداخلية فى الشعر العربى الحديث إذن صورة غامضة بما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية ، وما تحاوله من تحرير العالم واخضاعه بقوة الطاقة السحرية الكامنة فى الكلمة كأداة انفعال تنتمى أكثر إلى عالم الباطن ، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية بالذات ، وتخرج فى حدتها وشطحاتها ، صورة غير مباشرة للواقع الذاتى الداخلى الذى تسيطر عليه تجارب المسخ والتحول على النحو الذى نراه فى الصورة التالية لشوقى أبو شقرا بعنوان « الملكة » :

سأرت البحر عن السمكة
حتى يمر معظم الموج
على يدى
عبر ستار المسرح
وغرفة المنامة
كأنه نعامة
يأخذنى
إلى قرى للحركة

---

(١) د. عز الدين اسماعيل . الأسس الجمالية فى النقد العربى . ص ٣٥٠ .

حيث تعيش نحلة
وجرة للعسل
حيث تعيش ملكة
تفتح لى
ر داءها
من غابة الألوان
أغمرها
فتلد الأطفال والفرسان
وفى خوابى شعرها
أدخل مثل الحجل (١)

* * *

وليست الصورة الداخلية الذاتية هى الوسيلة الوحيدة التى اعتمدها الشاعر العربى الحديث للصورة الشعرية الجديدة ، فقد لجأ عدد كبير منهم إلى استخدام الأسطورة كوسيلة أخرى للصورة الشعرية فكأننا بهذا أمام أسلوبين للصورة الشعرية الحديثة ؛ الأول يستخدم الصور الداخلية النفسية ، والآخر يستخدم الصور الاسطورية . وفى أحيان كثيرة يمزح الشاعر الحديث بين الأسلوبين لإيجاد أكثر من بعد وأكثر من موقف ، خاصة فى تلك القصائد التى اتجه بها إلى تحقيق بناء درامى فى العمل الشعرى كما سنرى فى حديثنا التالى عن الصورة الاسطورية .

* * *

(١) خمس قصائد ، مجلة شعر البيروتية ، العدد ١٩ السنة الخامسة ، صيف ١٩٦١ . ص٢٠-٢١

يعرف كامبيل الاسطورة فى كتابه « البطل ذو الالف وجه » بأنها الفتحة السحرية التى تنصب منها طاقات الكون التى لاتنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية . فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائى والإنسان التاريخى ، والاكتشافات الكبرى فى العالم والصناعة وحتى فى الأحلام التى تتناثر فى النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للاسطورة (١) .

والأسطورة كمصطلح تشير أحيانا إلى أقاصيص الاقدمين على اعتبار أنها الجزء القولى المصاحب للطقوس البدائية ، وأحيانا تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة ، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية . (٢) .

على أن الذى يعيننا من الاسطورة هنا أنها ليست مجرد نتاج بدائى يرتبط بمراحل ماقبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة فى حياة الإنسان أو بالمجتمعات الأنثريولوجية المعاصرة ، وإنما هى عامل جوهرى وأساسى فى حياة الأنسان فى كل عصر ، وفى إطار أرقى الحضارات » .(٣) فهى وإن كانت تمثل استجابة الانسان الاولى لعالمه ، لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل فى كل العصور التى عاشها الإنسان (٤) .

---

(1) Campell, Joseph : The Hero With a Thound Faces .P. 3

(٢) الا سطورة والرمز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبر ، ص٥

(٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٢٢

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .

ومن هنا برزت أهمية الحاجة المعاصرة إلى خلق عالم اسطورى كنتيجة مباشرة لإحساس الفنان الحديث بانعدام القيم الشعرية والفنية فى حياتنا الحاضرة بما فيها من ماديات آلية .

إن الشاعر الحديث كما يرى راندل جاريل ، يعيش فى عالم «جرائده ومجلاته وكتبه وأقلامه ، ومحطات الراديو ومحطات التلفزيون قد خربت لدى كثير من الناس فيه القدرة على فهم الشعر الحقيقى (١) عالم تسيطر عليه الماديات الحديثة ومظاهرها وتتغلغل فى كيانه ، ذلك العالم حيث خضرواته إما مجمدة أو محفوظة ، وحيث الأطفال الصغار عندما ينظرون فى شاشة التليفزيون إلى الأطفال الموتى تحت أكوام من أوراق الشجر فى الغابة يسألون محتجين ولكن أين كانت أغطيتهم الكهربائية » (٢) .

وحيث تسيطر الآلة على الانسان ووجوده فيتألق الموقد الكهربائى فى المطبخ المطلى بالميناء البيضاء ، وغسالة كهربائية ، ومنشفة كهربائية ، ومكواة كهربية وآلة للتنظيم ، وجهاز تكييف هوائى ، وخلاط آلى »(٣) .

أمام هذا العالم الآلى واحساس الناس بانهيار القيم الشعرية والفنية فيه ، أحس الفنان بالحاجة إلى العودة إلى المنابع الأولى للحياة التى عبر عنها فى الأسطورة ، والحاجة إلى اتخاذ المنهج الأسطورى الذى تمكن بواسطته الانسان البدائى أن يؤكد وضعه الانسانى من خلال وحدة التجربة أو الشعور الانسانى

---

(١) راندل جاريل : أزمة الشعر المعاصر ، ترجمة د. ماهر حسين . ص‌ص ٣٢ — ٣٣

(٢) أزمة الشعر المعاصر . ص ٣٦

(٣) راندل جاريل : أزمة الشعر المعاصر . ص ٣٦ — ٣٧ .

المشترك ، عن طريق خلق صور من التعبير تفى بحاجته إلى توطيد كيانه الروحى واستقراره الاجتماعى ، وإلى تجسيم معرفته بالعالمين الخارجى والداخلى وخبرته فيهما تجسيما حسيا ، وأن يضفى عليها الحياة ، ويضع لها حدودا ويكسبها المعنى » (١) .

اتجه الفنان المعاصر اذن إلى « اتخاذ الاسطورة لإحداث تواز مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد ، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التى تكون تاريخنا المعاصر » (٢) وهذا مافعله جيمس جويس فى روايته أوديسيوس ، وليوبولد بلوم فى قصته يوم فى حياة مندوب الإعلانات وكافكا فى «المحاكمة» ، وآرثرملر فى « موت موزع البريد» ، واليوت فى الأرض الخراب .

أما استخدام الشعر العربى للأسطورة فيرجع إلى فترة مبكرة فى هذا القرن ، فقد استعمل جبران خليل أسطورة أدونيس وعشتروت فى لقاء فى دمعة وابتسامة ١٩١٤ واستخدم نسيب عريضة أسطورة أرم ذات العماد فى قصيدته نار ارم ١٩٢٥ ، وأهتم العقاد وأبو شادى كثيرا بالأساطير فضمنا أشعارهما عددا لابأس به من الاساطير ، وفى سنة ١٩٣٦ أصدر شفيق المعلوف قصيدته الطويلة عبقر ، وحشد فيها عددا كبيرا من الأساطير العربية ، وكذلك فعل على محمود طه فى أرواح وأشباح ١٩٤٢ (٣) .

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٣٠ ، .

(٢) د. شكرى عياد : البطل فى الأدب و الأساطير ، ص ١٦٤ – ١٦٥ .

(٣) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى المعاصر ، هامش ص ٥٢ .

لكن الملاحظ أن هؤلاء الشعراء أخذوا الأساطير باعتبارها ميراثا ثقافيا عن الأقدمين فاستعلموه استعمال قصصيا ونثروه أحيانا داخل أعمالهم الشعرية دون مراعاة للمحتوى الوجدانى الإنفعالى الكامن فى هذه الأساطير .

أما الأسطورة كمعنى وكنهج بناء لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية ، فلم يعرفها الشاعر العربى إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن وبظهور جيل أدونيس وخليل حاوى وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف الخال وشوقى أبو شقرا وبدر السياب وعصام محفوظ وصلاح عبد الصبور ، والاجيال التى تلتهم .

تقول الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي بصدد حديثها عن الأسطورة فى الشعر الحديث: « أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة فى أواسط الخمسينيات لاستعمال الشعراء العرب للأسطورة، فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ ؛ وعن الشوق العميق فى لهفته وأساه إلى العودة إلى نبض الحياة والكرامة ، وقد وجدوا فى استعمال اليوت للمعنى المنضوى فى أسطورة الخصب فى قصيدته « الأرض الخراب » تعبيرا عن حب عظيم وتأكيدا على قدرة الإنسان على التضحية والعطاء . وكان أكثر ماجذبهم فكرة الموت القربانى الذى يؤدى إلى الولادة الجديدة » (١)

وهكذا تحولت الاسطورة فى الشعر العربى الجديد من مجرد قصة ميثولوجية إلى أن تكون جمعا بين طوائف من الرموز المتجاوبة ، يجسم فيها الانسان وجهة نظر شاملة فى الحقيقة الواقعة (٢) .

---

(١) الشعر العربى المعاصر ، تطوره ومستقبله ، ص ٥٢ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٠١ .

وامتلأ الشعر العربى الجديد بالأساطير العربية والاغريقية والبابلية والشرقية من خلال قيام الشعراء بمحاوله استكشاف أبعاد نفسية خاصة للأسطورة المستخدمة فى واقع تجربتهم الشعرية . فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الاساطير « تعاملا شعريا على مستوى الرمز فتستغل فيها خاصة الإمتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى » (١)

وفرض المنهج الأسطورى نفسه على الصورة الشعرية الجديدة ، فأصبحنا نرى صورا شعرية تستخدم المنهج الاسطورى ، ويسيطر عليها جو البناء الاسطورى بلامنطقه ورموزه الممتلئة بالإنفعالات .

* * *

وإذا حاولنا أن نتعرف على خصائص هذه الصورة الشعرية الاسطورية ، فإن أول مانلاحظه على هذه الصورة التى تعتمد على الاسطورة وعالمها فى بنائها ومنهجها أنها غابة من الرموز المحملة بشحنات انفعالية عالية ، كما نرى فى قصيدة البياتى مثلا « سيرة ذاتية لسارق النار » التى اعتمد فيها على برومثيوس الذى أنقذ البشرية من غضب زيوس رب الأرباب » (٢) ونورد منها هنا — من القصيده — جزءا لنرى كيف يستخدم الشاعر الحديث الأسطورة لاستغلال مافيها من امتلاء رمزى كبعد نفسي لتجربته المعاصرة :

اللغة الصلعاء كانت تضع البيان والبديع
فوق رأسها باروكة »

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .

(٢) دائرة المعارف البريطانية ج ١٨ .

.. بدى الجناس والطباق فى أروقة الملوك
ى عصر الفضاء ـ السفن الكونية ـ الثورات
كان شعراء الكدية الخصيان فى عواصم الشرق
على البطون فى الأقفاص يزحفون
ينمو القمل ـ الطحلب فى أشعارهم
وشعراء الحلم المأجور فى الأبراج كانوا بالمساحيق
وبالدهان يخفون شحوب ربة الشعر التى تشيخ
فوق قمة « الأولب »
كانوا يسرقون غارها الذابل فى المتاحف ـ المزابل ـ النصوص
كانوا يجمعون ورق الخريف من مقابر المدارس
الشعرية الدراسة
الخصيان كانوا يمدحون الخدم ـ الملوك فى الأقفاص
كان سارق النار مع الفصول يأتى
حاملا وصية الأزمنة ـ الانهيار
يأتى رائيا :
يهجس فى سباق خيل البشر الفانين ،
فى توهج الارض التى حل « بها » (١)

إن بروميثيوس البياتى هو منقذ البشرية فعلا ، ولكنه منقذها بالمفهوم

---

(١) سيرة ذاتية لسارق النار . ص ٧٣ — ٧٤ .

الأيدلوجى للشاعر . إنه يحمل على البشرية موقف شعرائها منها ، خاصة شعراء الشرق الذين يزخرفون الكلمة فى عصر الثورات والا نتفاضات ويهرجون ويحلمون ويسرقون ويمدحون ، ويزيفون الحقائق .

لقد أعاد الشاعر استخدام الأسطورة القديمة من خلال اعتمادهعلى رصيدها من الرموز الانفعالية ليخلق أسطوراته المعاصرة . إن تجربة الشاعر الأسطورية هنا تجربة ممتدة داخل الوجود الانسانى فى كل مواقف التاريخ .

وفى تجربته هنا، يستحضر البياتى مواقفالهزيمة الإنسانية فىالتاريخالعربى شعراء الكدية والخصيان والمهرج ، بما فيها من رصيد انفعالى ، ويقذف بهذه المواقف فى التجربة المعاصرة فى عصر الفضاء والسفن الكونية والثورات ، فنحس معه إحساسا حاداً بأهمية المنقذ هنا ، بالرائى صانع المعجزة الذى أنقذ البشرية فى يوم من الأيام فى الفكر الميثولوجى لعله يستطيع أن يصنع شيئا ، معجزة معاصرة .

* * *

والصورة الشعرية الأسطورية فى القصيدة العربية الجديدة صورة غير محددة ، يسودها التضارب والفوضى بالمفهوم المنطقى ، فهى صور لا تعتمد على التغيير أو المنطق ، وإنما تعتمد على ماتثيره من إحساس وانفعال وخيال ، كما يتضح لنا من الصورة الشعرية التالية بعنوان « غزالة الشطوط البعيدة » من قصيدة محمد عفيفى مطر « إيقاع الغرق » والتى اعتمد فيها الشاعر على اسطوره إيزيس وأوزوريس الفرعونية من حيث اتصالها بطقوس الحب والزرع والموت :

رأيتها حبلى
فى وجهها من كلف الحمل علامة وساعة
يقفز عقرباها الأحمران كلما تكورت جمجمة الجنين
وصدرها المثقل فى حمائل الرضاعة
ترشح منه الحلمة المقطوعة
ترسم فوق البطن زهرة وخوذة وعربة
وفرسا بلا لجام
أراك ياغزالة برية
طريدة رشيقة رشاقة الموت
وعذبة كالليلة الصيفية
عذابك الغائب — كالأغنية المنسية —
لما يزل مكثفا وحاضرا
أراك تحت الغيمة المشوية
فى ملتقى النحرين تغسلين جرحك النازف
بالملح وبالزبد
تراوغين الأعين الشاخصة المفرغة
وتعبرين النهر خلسة وتدخلين وطن الأشجار
وتصبحين شجرة » (١) .

لقد جمع الشاعر مجموعة من الرموز المتنافرة وخلق منها عالما غير واقعى لايمكن أن تحكمه القواعد التنظيمية المألوفة ، وإنما هو كيان فنى مستمد من عناصر الصورة وليس من الواقع الخارجى .

(١) كتاب الأرض والدم ، ص ٢٥ — ٢٦ .

لقد تحولت طقوس ايزيس تبعث أوزوريس الخير والزرع والنماء إلى تجربة معاصرة فى وجدان الشاعر الذى استطاع أن يعطى لتجربته الأسطورية بعداً أسياسيا اجتماعية بأن جعل تجربة ايزيس تجربة يعيشها مجتمعه .

* * * *

وصورة عفيفى مطر الشعرية السابقة توضح إلى حد كبير أهم خصائص هذه الصورة الأسطورية فهى صورة شعرية عن عالم غير واقعى يجمع فيه الشاعر بين أمور متباعدة كل التباعد فى الواقع المنطقى ، وإن كانت ملتصقة ببعضها فى الواقع الأسطورى . وفى هذه الصورة الأسطورية نرى المحسوس والخيال وقد جمعا فى سياق واحد لا يخضع لأى تبرير منطقى .

إن التبر ر الوحيد لجميع هذه العناصر هنا ، غزالة البرية — الطريدة الرشيقة رشاقة الموت ، والعذبة كالليلة الصيفية وكالأغنية المنسية إلى آخر هذه المكونات التى استخدمها الشاعر — التبرير الوحيد هنا هو أن الشاعر يستخدم منطق الأسطورة بما له من صفة الضرورة المرتبطة أساسا بالإنفعال . فالبطل الأسطورى كما يقول الدكتور شكرى عياد فى كتابه « البطل فى الأدب والأساطير » يتعامل مع كائنات غريبة هى مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية فى وقت واحد ، وكذلك قوى الطبيعة التى تصور هى أيضا تصويرا حيويا . (١)

(١) شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير . ص ٧٤

ولهذا فهو لايشعر بحدود فاصلة بينه وبين الماضى والحاضر فى هذا العالم ، ولايكاد يميز نفسه كنقطة محدودة فى الزمان والمكان . إنه بطل انفعالى يعيش عالما لايعتمد الاعلى الانفعال ، فيتحرك من حالة الإثارة الشعرية المبهمة « إلى أن يركب خياله هذا الرمز أو هذه الصورة الحسية التى تمثلت له وجودا حقيقيا » (١) .

وهذا يفسر لنا سيطرة الغموض على هذه الصورة الشعرية الأسطورية كما نرى الصورة التالية من قصيدة « من حكاية الغول والمدينة المحاصرة » لحبيب صادق :

يتهدل لحم الليل يتفسخ
يطاير قطنا محروقا
وشظايا رمدها قحط السنوات .
الساعة تنقر وجه الزمن القادم
صدئت تلك الأرقام
وانحدر الميزان القائم
مابين عيون الطفلة والسكين
ضرب الأعصار الآتى من خلف وعاء الأرض
خارطة هذا العالم
فخطوط الطول اخترقت جلد خطوط العرض
وأقامت فيها ، تتلاقح ، تنسل أشياء بلا اسم أو وجه أو بعد
البرج تداخل فى برج ،

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر . ص ٢٣٤ .

وانحبس المطر ،
انطفأت نيران الأفلاك
غيض الماء انبعثت حيتان العهد السابق
وتقطع سلك الأيام
اختلط الحابل بالنابل
السبت تقدم أيام التكوين الأولى
السبت تتوج فى حفل التقويم ، ترامت بين يديه الرايات
الطور تكلم ، غنى الطور ، انتعل الشمس
وأحيا الأموات
أقام الحد (١)

ولكن هذه الغرابة الغامضة غرابة ذات معنى داخلى تعكس لنا من حيث هى رمز حى تجربة الشاعر الشعورية .

وقد أدى استخدام الشاعر الحديث للاسطورة ، رمزا ومنهجا ، إلى أن تصبح القصيدة الشعرية قصيدة طويلة ذات بناء درامى يشتمل على حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التى تعيش فى واقع الشاعر النفسى وتتجمع وتتضام ويؤلف بينها ذلك الخلق الفنى الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما ، فتجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة . (٢)

كما يشتمل على أهم مقومات التفكير الدرامى وأعنى به الصراع . فحركة التفكير الدرامى كما هو معروف « لاتسير فى اتجاه واحد ، وإنما تأخذ دائما

---

(١) فى زمن القهر والغضب ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥
(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٤٩ .

فى الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن ، وأن التناقضات وإن كانت سلبية فى ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشىء الموجب . . إنها تعنى الحركة من موقف إلى موقف مقابل ، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين ، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة (١)

فى قصيدة « إرم ذات العماد » لبدر السياب (٢) استخدم الشاعر اسطورة جنة إرم التى بناها شداد بن عاد والتى لايراها إنسان الامرة كل أربعين عاما بعد أن أخفاها الله فلا تفتح أبوابها إلا للسعداء .

استخدم الشاعر هذه الأسطورة كرمز للجنة المفقودة من خلال تجربة بحث عفوى قام بها صياد فقير يعيش تجربة البؤس الإنسانى .

اعتمد السياب تجربة الصياد العجوز باعتبارها الوقائع المحسوسة :

« مقامرا كنت مع الزمان »
نقودى الأسماك ، لا الفضة والنضار
والورق الشباك والوهار
وكنت ذات ليلة
أصيد فى الرميلة »

يتذكر الصياد الفقير فى رحلته هذه المسائية للبحث عن الرزق ، نجمته البعيدة التى تنام فوق سطحها وتسمع الجرار « . وحينما تتجلى له إرم وسورها يقول :

---

(١) المرجع السابق ص ٢٧٩ .
(٢) اقبال وشناشيل ابنة الجلبى ص ١١ .

وقفت عندها أدق
ياصدى أراجع
أنت من المقابر الغريبة ؟
أحس فى الصدى
برودة الردى .

وحينما أدركه التعب ورفضت الأسوار أن تستجيب له :

جلست عند بابها كسائــل ذليــل
جلست أسمع الصدى كأنه العويــل
يلهث خلف حائط من حجر ثقيل
كأن بين دقة ودقة يمر ألف عــام
وما أجاب العـــدم الخـــواء
وحين أوشك الصباح يهمس الضياء
نعست ، نمت . . واستفقت . مر ألف جيـــل

وتنتهى تجوبة العجوز داخل الأسطورة متمثلة لما يمكن أن تؤديه من معنى :

وقـال جـدنـا ولـج فى النشيـج
ولن أرها بعد . إن عمرى انقضــى
وليس يرجع الـزمـان مـا مضـى
سوف أرها فيكم ، فأنتم الأريـج
بعد ذبول زهرتى ، فإن رأى إرم
واحدكم ، فليطرق الباب ولا ينم
إرم

في خاطــري مــن ذكــرهــا ألم
حلم صباي ضاع .. آه ضاع حين تم
وعمري انقضى :

قبل أن نبدأ فى تحليل بناء القصيدة الدرامى ، نبادر فنقرر أن اختيارنا لها يرجع إلى وضوحها حتى يسهل عرضها . فهذه القصيدة من القصائد القليلة الواضحة التى تعتمد البناء الأسطورى فى الشعر العربى الحديث .

تعتمد قصيدة إرم ذات العماد ، هذه على ثنائية المقابلة بين الرغبة والعجز ، بين الإنتظار واللاجدوى ، بين الخصب والعقم ، جنة متجددة سخيه العطاء لمن يسعد بها ، والعجوز مضت أيامه وخصوبته وجدواه بالنسبة للحياة ، وهو صياد فقير ، أيامه بحث عن رزق غير محدود ، وإرم تصبح كل شيء ، أمل الإستغناء وأمل السعادة .

التقابل إذن هو أساس الحركة فى القصيدة ، وهو أساس الحركة فى أى بناء درامى ، وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ فى قصيدتنا هذه تقابل أبعاد نفسيه فى وجدان الشاعر « قد علمت التجربة الإنسانية أن كل شعور مقترن فى النفس بشعور مقابل ، ومن ثم يستعصى على الإنسان أن يفكر أو يشعر فى إتجاه واحد إذ هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة (١)

فمن خلال هذا التقابل يتضح لنا أبعاد الموقف النفسى الذى أكده الشاعر فى نهاية هذه القصيدة . ولعل هذا سبب جوهرى فى ضعف البناء الدرامى فى

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٩٤ .

قصيدة « إرم ذات العماد » فقد تحولت النهاية كما رأينا إلى خطبة وعظيه كان من المفروض أن تختفى داخل البناء الدرامى للعمل نفسه . وتختفى هذه الظاهرة فى أعمال أخرى بلغت حدا لا بأس به من المهارة كما نرى عند أدونيس والبياتى وعفيفى مطر .

* * *

وهكذا أدرك الشاعر العربى الحديث أن الحياة ليست الا درامة ممتدة عبر التاريخ طرفاها الإنسان والزمان ، وأنه لهذا وريث المأثور الإنسانى كله(١) الأمر الذى يفسر اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار وتداخل الأصوات فى القصيدة الشعرية الواحدة .

لقد وجد الشاعر الحديث فى أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة ، وتأكيداً اوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى ، فامتلأت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصيدها الإنفعالى الكامن فى ارتباط الصوت بالموقف التاريخي أو الأسطورى .

هكذا يستحضر أمل دنقل فى قصيدته « كلمات سبارتكوس الأخيرة (٢) أصوات سبارتكوس وسيزيف وقيصر وقرطاجة المحترقة بالنار ، ليعطى كل صوت منها رصيده النفسي فى التجربة الدرامية .

وفى قصيدة « عودة إلى سدوم « لخليل حاوى(٣) يستحضر الشاعر أصوات

---

(١) المرجع السابق ص ٣٠٦ .

(٢) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ١٠ .

(٣) نهر الرماد ص ١١٩ .

بروميثيوس سارق النار المقدسه من أجل انقاذ البشرية ، وأيوب النبي بعذابه وحبه ، وصوت ليلى العربية المحبة العاجزة ، وشهر زاد التي انقذت بنات جنسها من هلاك شهريار المريض فى أسطورة ألف ليلة وليلة ، وذلك فى فقرة واحدة فى قوله :

عدت فى عينى طوفان من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقة
عدت بالنار التى من أجلها
عرضت صدرى عاريا للصاعقة
جرفت ذاكرتى النار وأمسى
كل أمس فيك يانهر الرماد
صلواتى سفر أيوب ، وحبى
فيك يانهر الرماد .

وهكذا استطاعت القصيدة العربية الحديثة من خلال تجاربها الطويلة والكثيرة من الغنائية إلى الدرامية أن تقترب من بنية العمل الدرامى مع اتساعها واستيعابها لكثير من الأصوات الداخلية ، واستطاع بلندر الحيدرى فى قصيدته « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » أن يحقق وحدة بناء درامى كامل تتوافر لها كل مقومات العمل الدرامى الجيد من شخصيات وأحداث وصراع ، وتتوفر لها كل وسائل التعبير الدرامى من حوار داخلى وخارجى وسرد وصور ذاتية وعيانية ، وأن تتوافر لها كذلك كل سمات التفكير الدرامى من موضوعية وحركة وتجسيد .

« حوار عبر الأبعاد الثلاثة » بناء درامى التمس الحيدرى خلاله تجربته

الشعرية ضمن بعدين رئيسين ؛ « يمثل البعد الاول تطلع الشاعر فى الذات المعاصرة ، ويمثل الثانى تحرك الواقع المضاد .

أما الأبعاد الثلاثة التى تقوم بدور البطولة الصراعية فى القصيدة ، فتتمثل فى البعد الأول علاقة الإنسان بذاته ، وفى البعد الثانى علاقة الإنسان بالموضوع وفى البعد الثالث علاقة الإنسان بالمطلق .

ولا تقف حوار عبر الأبعاد الثلاثة للحيدرى وحدها فى الميدان ، فللبياتى أعمال عديدة تقترب من هذه المستوى الدرامى ، كقصيدته الطويلة « الذى يأتى ولا يأتى » ، ولعفيفى مطر كذلك أكثر من قصيدة درامية ، كقصيدته « كتاب السجن والمواريث » و « رفع القمع عن فراشة الدمع » من ديوانه « كتاب الأرض والطين »

ومثل هذا نراه عند خليل حاوى وأدونيس وغيرهما .

* * *

وهكذا اتضح لنا من تتبعنا لتطور الخيال فى القصيدة الشعرية وأثره فى الصورة الشعرية كيف أن النظرة الجمالية الكلاسيكية قد أهملت الخيال ولم تعترف بأثره فى تكوين وتخليق الصورة الشعرية . وهذا راجع إلى اهتمام الفلسفة الكلاسيكية كما رأينا بالوضوح والحقيقة ، وإلى حرصها على النظام والدقة .

فلم يبدأ الأهتمام الحقيقى بالخيال إلا منذ الحركة الرومانسية التى ألغت كل سيطرة للعقل ، ومايتصل به من منطقية صارمة ، واهتمت فى مقابل هذا بالعاطفة والخيال الذى اعتبرته أساس الإدراك والتنسيق والخلق .

ثم رأينا كيف أثرت المبادىء الرومانسية على فلسفات التذوق من بعدها

حتى وصل الأمر إلى اعتبار الخيال قوة مسيطرة فى الفلسفة الرمزية والسريالية .

أما بالنسبة للصورة الشعرية كجانب من جوانب اللغة الشعرية فى القصيدة العربية وتأثرها بالمواقف الجمالية وموقفها من الخيال الشعرى ، فقد لاحظنا خلال تتبعنا لها أنها كانت فى الغالب صورا جزئية حسية مضافة إلى المعنى الأصلى لزينته أو لتوضيحه وتقريبه وتأكيده وذلك فى اطار التقليدية الكلاسيكية .

فاعتمدت الصورة الشعرية الكلاسيكية كما رأينا على بلاغة خارجية واضحة التأتى . وعندمابدأت الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث اعتمدت هذه الحركة الواقع الحسى وسيلة لتنشيط الخيال الذى يبحث عما وراء هذه الماديات المحسوسة من ايحاءات ، ولكنها بالغت فى الاعتماد على الأوصاف الخيالية وأكثرت من الحشو فى الصورة الشعرية .

ولكن الرومانسية بالرغم من هذا حققت بلا شك للقصيدة العربية تقدما ملحوظا فى المفهوم الجمالى للشعر ، وفى النظر إلى وظيفة الخيال ، ووظيفة الصورة الشعرية فى القصيدة بعامة .

لقد استطاعت الحركة الرومانسية أن تنقل الصورة الشعرية من وظيفة الاضافة الزائدة التى كانت لها فى ظل الفلسفة الكلاسيكية إلى أن تكون وظيفتها أساسية فى العمل الشعرى .

كذلك اتجهت إلى أن تحملها قيما ايحائية ورمزية ترتبط بالانفعال الشعرى.

وهذه الملاحظة الأخيرة هى التى انطلق منها الشاعر العربى الجديد . لقد وضع الشاعر العربى المعاصر سعيه فى الوصول إلى الجدة والمعاصرة ،واستطاع

أن يحقق من خلال اعتماده على خيال حدسى لا يهتم بالدلالات الحسية الخارجية للاشياء إلا باعتبارها رموزاً انفعالية ، ولا يهتم كذلك إلا بالشحنات الانفعالية الكامنة فى الصورة الشعرية ، استطاع الشاعر المعاصر أن يحقق من خلال هذا الخيال بناء وجود فنى مستقل يستمد مكوناته من عناصر الصورة الشعرية وليس من عناصر الواقع الخارجى .

لقد اعتمد الشاعر العربى المعاصر الخيال الشعرى كما رأينا وسيلة كشف واهتداء عن عالم يقوم على الحرية الابداعية المطلقة ، وأصر هذا الخيال الخلاق على أن يخلق صوره بنفسه لا أن يستمدها من الواقع حوله .

وهكذا تحولت الصورة الشعرية فى ظل تجارب الشعر الجديد إلى صور نفسية انفعالية تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرموز المتداخلة .

واستطاعات الصورة الشعرية المعاصرة أن تكون تركيبية وجدانية تنتمى أكثر ماتنتمى إلى عالم الداخل فى هذا الشعر الجديد ، فبرزت من ثم أهمية الوجود الذاتى واللاشعور وأهمية الاساطير كعامل جوهرى وأساسى فى حياة الإنسان .

وبسبب من هذه الصور الذاتية والاسطورية سيطر الغموض على القصيدة العربية الحديثة ، ذلك الغموض الذى جاء نتيجة طبيعية لطرح الواقع الخارجى وعدم الاعتماد عليه كمصدر للصورة الشعرية ، والاعتماد فى مقابل هذا على الواقع الذاتى والواقع الأسطورى وهما واقعان عالمهما الرمز والايحاء والغموض .

ثم رأينا فى النهاية كيف أن اعتماد الشاعر العربى المعاصر فى لغته الشعرية على البناء الأسطورى قد أدى بالقصيدة العربية الحديثة إلى أن تتحول من الطابع الغنائى أو البناء البسيط إلى البناء الدرامى حسب مقوماته ومفاهيمه المعرفه .

الباب الثالث

الصـــورة الموسيقية

الصورة الموسيقية

القصد من الصورة الموسيقية فى الشعر ، البناء الموسيقى ، كتكوين من الايقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التى تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصرى التركيب والتكرار .

إلا أننا ينبغى أن نفرق فى هذا الصدد بين شكلين من أشكال الأيقاع ؛ — وربما كان هذا مهما لمعرفة طبيعة الايقاع فى الفن — « الايقاع كتركيب منظم مطلق كما يتبدى مثلا فى دقات القلب وحركات الأذرع والأرجل والسير وتعاقب الليل والنهار ودوران الفصول ومدار القمر حول الأرض والأرض حول الشمس . فالايقاع هنا ليس إلا مجرد تكرار منظم لوظائف وأنشطة الإنسان والطبيعة ، وإن كان غالبا مايقودنا للايقاع فى الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء .

ينبغى أن نفرق بين الايقاع بهذا المعنى ، وبين الايقاع الفنى كعملية جوهرية وضرورية ، فهو هنا تأكيد حقيقى لمجموعة اعتبارات محذوفة . إنه تأكيد قوى لمعنى الكلمات ، وضغط على الإنفعال والأفكار بواسطتها فهو من ثم يعنى حقيقة أغلب الحركات التأثيرية .

ولهذا فهو يتكون مما يمكن أن نسميه بالايقاع الداخلى المؤكد للحركة « ومن النغم الخارجى ، ومن التتابع اللفظى » (١) .

وعلى هذا فمن الممكن أن نميز فى القصيدة الشعرية بين نوعين من الصور الموسيقية .

---

(1) Combes, H. : Literature and Criticism, P. 17

النوع الأول : موسيقى تركيبية . وهى موسيقى الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة ، وهى موسيقى تشكيلية مجردة تعتمد على التناسب الصوتى للكلمات بطريقة « تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نظام ممكن . ففى قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع » (١) زيادة كبرى ، كما يعتمد على موسيقى القوافى التى تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالا وتنظيما من الناحية التشكيلية الخارجية .

أما النوع الثانى من الموسيقى الشعرية فهو موسيقى تعبيرية ، ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة ، ومهيئة لها فى كثير من الأحيان بما تعطيه من ايحاءات انفعالية لنمو التجربة الفنية .

والوزن فى ذاته كتنسيق زمانى . يقف تأثيره عند مجرد الاستجابة الحسية للمنبه الخارجى . إنه قد يثير موجة انفعال بسيط وأولى وسريع يرتبط بالمنبه الخارجى ، الذى هو هنا التركيبية الايقاعية الشكلية . وهذا تأثير يجب أن يكون ضعيف القيمة بصدد الحديث عن التجارب التى تهتم بالكليات بعيدة الأثر متعددة التراكيب ، الأمر الذى ينتج عنها أكثر من مجرد اثارة انفعالية سريعة .

على أن الأمر فى موسيقى الأوزان التركيبية لن يقف عند هذا الحد . بل إن التكرار الرتيب فيه سوف يكون بلاشك على هذا المستوى الانفعالى مثيرا للضيق وباعثا عليه .

---

(١) رتشاردز : مبادىء النقد الأدبى (ترجمة مصطفى بدوى) ص ١٩٤ .

ومن هنا تأتى أهمية الموسيقى التعبيرية فى القصيدة الشعرية ، كأطر موسيقية مرتبطة بالتأثيرات العاطفية التى تنشأ من التجربة الشعرية . وتلعب هذه الموسيقى التعبيرية الدور الرئيسى فى زيادة الحيوية والقدرة على استقبال الايحاء أو بمعنى آخر تؤدى هذه الموسيقى دورا خطيرا وهاما فى التعبير والتلقى للشحنات الانفعالية التى هى مجال العمل الشعرى .

على أنى فى هذا الصدد لا أفرق بين الموسيقى التركيبية والموسيقى التعبيرية تحيزا لشكل موسيقى على الآخر كما قد يتبادر إلى الذهن ، ولكن حتى لايتسرب شك من هذا إلى الأذهان — أقول إن الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية ينبغى أن تتركب من الشكلين ، فمن مجموعهما تتكون ماسميته بالصورة الموسيقية .

فمما لاشك فيه أن للوزن رغم شكليته الخارجية قيمة انفعالية هامة تتعلق بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية ، كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان ومايتصل بها من تفريج بيولوجى مما يجعل من الشعر التعويض الضرورى والحيوى لتوترات انفعالية كثيرة . إلا أن المفاهيم الجمالية المتطورة تبعا للمنجزات البشرية الهائلة فى سائر المجالات استتبعت تشابكا وتعقدا فى التجربة الفنية ، حيث لم تقنع بمجرد اثارة انفعالات سريعة من اللذة بقدر مانظرت إلى الفن على اعتباره تجربة خلق غير عادية ، ومن هنا تأتى أهمية موسيقى التعبير التى تنتشر داخل العمل الفنى وتسيطر عليه وتعطى جـوا ايحائيا — متكاملا — بالانفعال ، يسير جنبا إلى جنب وبطريقة بنائية نامية مع سائر مكونات التجربة الفنية .

وتعتبر الصورة الموسيقية من أهم جوانب التجربة الشعرية لارتباطها ارتباطا أوثق بالانفعال الشعرى ، فهى من ثم الاطار الانفعالى للغة الشعرية .

وفى هذا الباب سأحاول أن أبين ملامح الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية الحديثة ممهدا بتلخيص للموقف السابق من خلال تناول موجز لتطور الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية .

الفصل الأول

الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية وتطورها

الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية وتطورها

تمثلت الصورة الموسيقية فى الشعر العربى القديم فى بحوره وقوافيه ، التى مثلت بشكلها الذى وصلنا مرحلة ناضجة « بحيث لانستطيع أن نقطع بشىء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها » . (١)

كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية الجاهلية ، وكانت صورته الموسيقية تتكون من الوزن والقافية إلى جانب بعض التلوين الموسيقى الداخلى الذى لم يلتفت اليه النقاد الكلاسيكيون .

وكان الوزن مجموعة الأزمنة المتساوية المكررة التى يتألف منها البيت والتى عرفت بالتفعيلات . وكانت القافية وحدة موسيقية فى نهاية السطر الشعرى تعتمد على عدد معين من الحركات والسكنات .

وقد اهتم النقاد العرب الكلاسيكيون بالبحث والاستقصاء حول الأوزان الشعرية أو البحور كما سميت ومايحيط بها من تغير وتبديل ، وبدراسة القافية والاختلاف حول مفهومها وهل هى آخر كلمة فى البيت أو هى حرف الروى أو أنها تبدأ من آخر حرف متحرك فى البيت إلى آخر ساكن ومتحرك يسبقانه . كما اهتموا كذلك بدراسة عيوب القافية من إقواء وإجازة وإيطاء إلى آخر هذه المباحث التى نراها على سبيل المثال فى عمدة ابن رشيق وصناعتى العسكرى وقواعد الشعر لثعلب ، وعيار الشعر لابن طباطبا العلوى ، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجنى ، وطراز يحى بن حمزة العلوى .

---

(١) د. محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٤٦٨ .

ونستطيع أن نستخلص من جملة أبحاثهم ومن الشعر العربى القديم نفسه أن الصورة الموسيقية فى هذه القصيدة العربية كانت فى مجملها صورة تركيبية تتساوى فيها الحركات والسكنات فى كل بيت من القصيدة ملتقية دائما عند قافية توثق وحدة النغم .

وقد حاول الكثير من الباحثين المعاصرين أن يفسروا هذه الظاهرة ، منهم الدكتور شوقى ضيف الذى رأى أن هذا التكامل والإنتظام إنما جاءا من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا فى نشأته ممـا جعله يستوفى النغم الطوال والقصار وموقع النبرات والنقرات ، ويتمسك بقرار القافية الثابت ، حتى تم للنغم وحدته وتتضح رنانة فى كل بيت ، وكأن كل دور من أدوار اللحن الموسيقى الذى يتغنى به الشاعر أو ينشده دور قائم بنفسه ينتهى عند لازمة مكررة هى لازمة الروى . (١)

ويرجع الدكتور عز الدين اسماعيل هذا السبب إلى أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك ، فالمعول فى البناء الموسيقى للكلمة على المقاطع ، أى على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التى تميز الحركات عن بعضها (٢). وقد وضح مثل هذا الرأى من قبل الدكتور إبراهيم أنيس حين أرجع ظاهرة اعتماد الشعر العربى على الموسيقى الخارجية إلى أن عناية العرب بموسيقية الكلام ترجع إلى أنهم لم يكونو أهل كتابة وقراءة ، بل أهل سماع وإنشاد ، ويتعاون اللسان فى مثل تلك البيئة على إيثار العناصر

---

(١) د. شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده ص ٣١ — ٣٢

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى الحديث ص ٥٢

الموسيقية من اللغة ، فاعتمد على مسامعهم فى الحكم (١)

إلى آخر هذه التفسيرات التى تعتمد فى الاغلب على رأى النقاد العرب الكلاسيكيين أكثر من اعتمادها على الشعر نفسه ، فقد اهتم هذا الشعر بنوع من الموسيقى الداخلية تمثل فى بعض التقسيمات الداخلية والاعتماد على الألفاظ ذات الدلالات الصوتية مما نرى منه الشيء الكثير فى نماذج الشعر الجاهلى والإسلامى ، إلى جانب اعتماده على موسيقى الوزن والقافية ، وأعتقد أن أية دراسة علمية فى دلالة ألفاظ اللغة الجاهلية كفيلة بأن تكشف لنا الشيء الكثير عن التلوين الانفعالى وارتباطه بموسيقى شعرية داخلية فى القصيده العربية الجاهلية والاسلامية .

تميزت الصورة الموسيقية للقصيدة العربية القديمة — كما أوضح نقادها بالمساواة والتنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالى الحركات والسكنات فى المقاطع دون الالتفات إلى ما يمكن أن يكون فيها من صفات خاصة تميزها بعضها عن بعض ، كما نرى فى وزن هذه الكلمات مثلا : نزل — نام — بئر — قعب — ساس — فكلها على وزن فعل رغم مافيها من خلافات صوتية أو من صفات خاصة فى النطق .

وقد أدت هذه المساواة إلى وحدة موسيقية عامة متكررة فى تتابع تألفه الأذن وتسربه ، وبشكل عام غلب على هذه الصورة الموسيقية الطابع الحسى الخارجى ، ولعلها فى هذا صدى للخيال الحسى الذى سيطر على القصيدة الشعرية العربية كما مربنا .

---

(١) د. إبراهيم أنيس : دلالة الالفاظ : صفحات على التوالى ١٩٣ و ١٩٢ و ١٩١

* * *

وقد حاول العديد من النقاد القدماء والمحدثين أن يربطوا بين الأوزان ، الشعرية العربية (البحور) وبين الحالات النفسية أو العاطفية كما يسميها الدكتور إبراهيم أنيس . (١) فيقول حازم القرطاجنى : «ومن تتبع كلام الشعراء فى جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الافتنان فى بعضها أعم من بعض ، فأعلاها درجة فى ذلك الطويل والبسيط » . ثم أخذ القرطاجنى على هذا النحو يدرس خصائص كل بحر من هذه البحور . (٢) كما حاول سليم البستانى فى مقدمة ترجمته للالياذة أن يربط مثل هذا الربط بين البحر الشعرى وبين المعانى والعاطفة ، (٣) ، وكذلك الدكتور إبراهيم أنيس فى كتابه موسيقى الشعر عندما تحدث عن الإرتباط بين الوزن والعاطفة (٤) .

ولكن اخضاع الشعر العربى لأبسط عملية استقراء سوف تثبت لنا أن الشاعر العربى كان يعبر عن عواطف شتى متباينة فى قصائد عديدة مستخدما فى ذلك بحرا واحدا دون أن يحدث خلل فى تعبيره نتيجة استخدامه أحد البحور التى لاتصلح لهذا الغرض كما تريد أن تقول وجهة النظر السالفة .

وهذا يقودنا إلى خاصية هامة فى القصيدة العربية القديمة — من حيث

---

(١) موسيقى الشعر ، ص ١٧٥ .

(٢) منهاج البلغاء ص ١٦٨ .

(٣) مقدمة ترجمة الالياذة ، ص‌ص ٩٠ — ٩٤ .

(٤) موسيقى الشعر ص ١٧٧ ومابعدها .

الصورة الموسيقية بحاجة إلى مزيد من الدراسات المدققة ، فالشعر العربى القديم بحكم طبيعة وظيفته كما مر بنا شعر إلقاء ، ولهذا فمن الخطأ أن نستخدم قياسا كميا فقط فى مقياس وحداته الموسيقية ، بل لابد من استخدام جملة من المقاييس الكيفية خاصة بالإلقاء والإنشاد ؛ منها درجة الصوت وعلوه وانخفاضه وتنوعيه على حسب موقع الكلمة وتلوينه مع المواقف المختلفة ، إلى آخر هذه المقاييس التى يقاس بها جودة الإلقاء وارتباطه بالموقف الانفعالى وقدرته على نقل التأثر وعلى التأثير لدى المتلقى .

. . .

ولقد شهد تاريخ الشعر العربى منذ صدر الاسلام حركات ثورية كثيرة ومتوالية ، ركزت جهودها أكثر على الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية فتناولتها بالتغيير والتطوير .

وقد بدأت هذه الثورات منذ فترة مبكرة ، منذ العصر العباسى وتمثلت فى حركات التجديد التى تزعمها بشار وأبو نواس ومأأحدثته من آثار عميقة فى صورة القصيدة الشعرية الموسيقية .

لقد أدى إزدهار الغناء وتعدد الأنغام وتعقدها نتيجة للتمازج الثقافى الحضارى الذى حدث آنذاك والأخذ باسباب الحضارات المحيطة فى المجالات الفنية ، التى عرفت آنذاك ومنها فن الغناء والموسيقى ، إلى محاولة تطويع الصورة الموسيقية الشعرية لمتطلبات التلحين الغنائى ، وتمثل هذا فى الاعتماد على مجزوءات الأوزان بكثرة ، وفيما استحدث من بحور مهملة سميت ببحور المولدين

وأوزانهم وهى المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمطرد (١) .

كذلك قضى المعرى على الأرستقراطية فى موسيقى شعره حينما تقرب من لغة الشعب واستغل الأساليب الشعبية وفاخر فى بساطة شعره وسهولة ألفاظه » (٢) .

وشهد العصر العباسى أيضاً معركة البديع التى أثارها أبو تمام . والبديع يعتبر ثورة على الموسيقى التقليدية بمحاولته خلق تنوع موسيقى داخلى ، إلى جانب الموسيقى المألوفة ذات النغم الواحد . فأصبحت القصيدة تخضع لنوع من التقطيعات الصوتية الداخلية فى الأبيات ، كما كثرت القافية الداخلية التى تسبق القافية الخارجية مباشرة ابتغاء أن يتردد فى البيت ايقاعان متحدان أو أكثر » (٣) .

. . .

ومن الحركات التجديدية التى وجهت إلى الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الكلاسيكية تجديدات الموشحات الأندلسية ، التى ظهرت منذ أواخر القرن الثالث الهجرى ، وإن كانت لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن كما يذكر الدكتور غنيمى هلال (٤) .
اتجه الوشاحون فى بداية الأمر إلى النظم فى البحور القديمة . ومالبثوا

---

(١) المرجع السابق ص ص ٢٠٩ — ٢١٠ .

(٢) عبد الجبار داود البصرى . مقال فى الشعر العراقى الحديث ، ص ٦٧ .

(٣) د. شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده . ص ٣٨ .

(٤) النقد الادبى الحديث ، ص ٤٧٧ .

أن تحرروا منها فى بحور كثيرة لم يكن للعرب عهد بها ، وإلى تحطيم نظام القافية العربية . واستطاعوا بهذا أن يدخلوا موازين عديدة عددها ابن سناء الملك فى دار الطراز ، وأن يدخلوا نظما جديدة فى القافية مثل المخمسات ، والمسدسات وغيرها ، وهى نظم تعتمد على المقاطع الشعرية بدلا من البيت .

إلا أن هذه الثورة بالنسبة لمنجزاتها كانت ثورة ضئيلة ، فلم يزد الوشاحون على أن استبدلوا نظاما بنظام آخر قد يكون أكثر التزاما من الأول «فلم يهدفوا لغير التحرر من نير القافية والوزن فى القصيدة العربية ، ولم يدر بخلدهم أن يثوروا على المعانى ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الايحائية» (١) .

. . .

ثم كانت بداية العصر الحديث عند شعراء الإحياء والكلاسيكية الجديدة وفيها وقف الشعراء عند المحاولات التشكيلية القديمة المعتمدة أساساً على الصورة الموسيقية الخارجية فكتبوا فى الأوزان القديمة الكاملة ، كما كتبوا فى المجزوءات والمشطورات ، كتجربة البارودى مستخدما تفعيلة فاعلاتن فى قوله المشهور :

املأ القـــــدح واعص من نصح

وتجربة شوقى مستخدما نفس التفعيلة :

مـــال واحتجـب وادعـى الغضـــب

وبشكل عام فقد ظلت الصورة الموسيقية القديمة هى المسيطرة بما تعتمد عليه من خضوع لمبدأ تنظيمى محدد مباشر ، يرتبط ارتباطا وثيقا بالخيال

---

(١) المرجع السابق ، ص ص ٤٧٨ — ٤٧٩

الحسى الذى اعتمدت عليه النظرية الكلاسيكية في التذوق الشعرى كما مر بنا وهو نظام عام خارجي يخضع لهندسة موسيقية منضبطة .

ولم تلبث القصيدة العربية بعد فترة ازدهار الكلاسيكية الجديدة عند شوقى ومدرسته أن تعرضت لثورات عنيفة حول الصورة الموسيقية التقليدية وقدرتها على مصاحبة الانفعالات الشعرية المعقدة المتشابكة نتيجة لما جد على الشعر من مفاهيم غيرت وظيفته ومفهومه .

وخاضت القصيدة العربية فى ثورتها تلك تجارب عديدة فى محاولة للوصول إلى صور موسيقية تتناسب والمفاهيم الشعرية الجديدة .

ولكن هذه الثورة كما سنلاحظ لم تستطع أن تحقق نموا سريعا مثلما حققت قضايا أخرى كقضايا المضمون مثلا . وهذا طبيعى ، فالحس الموسيقى يحتاج بطبيعة الحال إلى مرحلة طويلة للتعود والتآلف ومن ثم التذوق .

حاولت مدرسة الديوان ومطران تطوير الصورة الموسيقية بالتحرر أحيانا من القافية ، واستخدم القافية المزدوجة ونظام المقطوعات ، كما حاولوا فى محاولات قليلة أن يستعيضوا عن نظام البيت الشعرى بمصراعيه بالكتابة فى سطور شعرية ، ولكنها كانت قليلة متفرقة . ذلك أن هؤلاء الرواد اهتموا فى المرتبة الأولى بالتجديد فى اطار التجربة الإنسانية من خلال الاطار الموسيقى التقليدى .

كان شكرى أكثرهم ثورة على الصورة الموسيقية التقليدية ، فكتب شعرا مرسلا بلا قافية ، كقصائد «كلمات العواطف — الجنة الخراب — عتاب الملك حجر — واقعة أبى قير — نابليون والساحر (١) ، كما استخدم القوافى

(١) صفحات : ٨٥ — ٢٠٠ — ٢٠١ — ٢٠٣ — ٢٠٥ — من الجزء الثانى من ديوانه

المزدوجة والمتقابلة فى عدد من القصائد .

كذلك استخدم المازنى القوافى المرسله والمزدوجة ، وكتب العقاد فى نظام المقطوعات كقصيدة المصرف (١) ، ونظام الموشحات كما فى قصيدته نور . (٢)

كذلك حاول المازنى أن ينوع فى عدد تفاعيل السطر الشعرى الواحد كما فى قصيدته إلى جوارها التى مرت بنا من قبل فى الحديث عن الصورة الشعرية وفى قصيدة «ليلة وصباح» التى مطلعها :

خيم الهم على صدر المشوق
ياصديقى (٣)

ومثل هذا فعله العقاد فى عدد من القصائد منها المصرف (ديوان عابر سبيل) وقصيدة «عدنا والتقينا» ديوان بعد الأعاصير — التى يقول فيها : (٤)

إلتقينا
وإلتقينا
عجبا كيف صحونا ذات يوم فالتقينا
بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا
فتصافحنا بجسدينا وعدنا فالتقنا
بعد عصر

---

(١) عابر سبيل ، خمسة دواوين للعقاد ٣٩٨ .
(٢) بعد الا عاصير ، خمسة دواوين للعقاد ص ٢١٥ .
(٣) ديوان المازنى ، ص ٢٥٤ .
(٤) خمسة دواوين للعقاد ص ١٢٨ .

أى عصر
والنوى تجرى وسر الحب فى الأكوان يجرى

ولكن الملاحظ على هذه المحاولات كلها أنها كانت قليلة القيمة ذلك لأنها كانت تدور داخل الإطار التقليدى الذى عرفته القصيدة العربية من قبل ، وهذا راجع كما سبق وقلت إلى أن تجديد هذه المدرسة كان منصبا على التجربة الإنسانية أكثر مع الحفاظ على الاطار الموسيقى التقليدى .

ولكن تأتى أهمية هذه المحاولات فى أنها نبهت الأذهان إلى إمكانية التجديد من ناحية ، والحاجة إلى البحث عن أشكال جديدة وتجارب جديدة من ناحية أخرى ، ولهذا فلم تلبث القصيدة العربية أن أصبحت ميدانا للعديد من التجارب التى كانت أكثر إثماراً بالنسبة للصورة الموسيقية الشعرية .

• • •

كان صوت التجديد فى شعر المهجر من أوائل المحاولات الجادة لتطوير الصورة الموسيقية للقصيدة العربية ، وكذلك كان شعراء أبولو . وبصفة عامة شعراء الرومانسية فى العالم العربى ، وذلك بسبب كونها حركة ثورة تجديدية من ناحية وبحكم تأثرها بالفكر الرومانسى الغربى من ناحية أخرى ، هذا الفكر الذى لا يمكن أن نغفل موقفه من موسيقى الشعر وارتباطه بالانفعال والعاطفة .

لقد أعلت الحركة الرومانسية من شأن القيمة الموسيقية فى القصيدة الشعرية ، فرأى هيردر الألمانى (١٧٤٢ — ١٨٠٣) «أن الشعر الأصيل هو الذى يعبر عن الشعور وأن العنصر الموسيقى فيه هو الذى يصل به إلى هذه الغاية(١)

---

(١) د. نعيم اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة ص ٣٦ .

ويقول هازلت الإنجليزى : إن الشعر هو موسيقى اللغة» (١) . ويتحدث كولردج عن الوزن فى الشعر فيقول «إن الوزن فى نظرى مصدره التوازن فى العقل نتيجة الجهد التلقائى الذى يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة» (٢) وإن الوزن بمفرده «ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الإنتباه . ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق اثارة الدهشة من وقت إلى آخر ، وعن طريق اشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى ، وهكذا على نحو دقيق جدا حتى إنه ليستحيل إدراكه إدراكا واضحا فى اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيرا ، ولكن يصبح عديم هذه القيمة إذا لم يكن ممتزجا بغيره من عناصر التجربة الشعرية . ولهذا يشبهه بالخميرة «تصبح عديمة القيمة كريهة المذاق لو بقيت مفردة ، ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحا وحيوية . (٣)

فالوزن بمفرده ليس إلا مثيرا للانتباه ففقط ، وعليه بعد ذلك أن يرتبط ارتباطا وثيقا بسائر مكونات الموقف الإنفعالى العام ، وعليه إذن أن يكون مصحوبا بها «إنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الإنفعال الزائد فينبغى للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوبا بلغة الانفعال» (٤) .

فالنظرية الرومانسية تعتمد كما هو واضح على الربط بين الإنفعال والوزن المصاحب له ، وهى بهذا تلغى القيمة التركيبية للوزن ، وتعتمد كل الإعتماد

---

(١) المرجع السابق ص ٣٧ .

(٢) د. مصطفى بدوى : كولردج ص ١٧٤ .

(٣) د. مصطفى بدوى : كولردج ص ١٧٦ — ١٧٧ .

(٤) المرجع السابق ص ١٧٥ .

على القيمة الايحائية المتوفرة فى الموسيقى التعبيرية .

وقد أثرت هذه النظرة فى الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث كما تبدت فى أعمال مدرسة المهجر ومدرسة أبولو والحركة الرومانسية فى المغرب والسودان وسائر البلاد العربية .

وبدت ملامح هذا التأثير فى اهتمام الحركة الرومانسية العربية بالموسيقى التعبيرية ، فأصبحت القصيدة تهتم إلى جانب الشكل الموسيقى التقليدى بأن تتكون من وحدات نغمية وأحيانا من وحدة واحدة تكون دورة انفعالية تبدأ ولا تنتهى بإنتهاء البيت الشعرى وإنما تستمر حتى تحقق الاكتمال فى نهاية هذه الوحدة . نلمس هذا بوضوح فى قول نعيمة من قصيدته : من أنت يانفس (١)

ايه نفسى ! أنت لحن فى قد رن صـــــــداه
وقعتك يد فنان خفى لا أراه
أنت ريح ، ونسيم ، أنت موج ، أنت بحر
أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر
أنت فيض من اله

فالمقطوعة السابقة هذه تمثل وحدة نغم تعتمد أكثر ماتعتمد على الموسيقى التعبيرية التى تساير الإنفعال فتبدأ معه من لحظة الإثارة ، وتنمو ، وتنمو ، حتى تصل إلى مرحلة الإشباع كما يحدث دوما فى كل إنفعال .

يبدأ الانفعال بطيئا «أيه نفسى» آخذا فى النمو والصعود بعد أن اجتاز ،

---

(١) ديوان همس الجفون ص ١٦ .

مرحلة الإثارة . ثم لايلبث أن يصل إلى مرحلة التأزم الحاد اللاهث «أنت ريح ونسيم ، أنت موج أنت بحر» . بهذه الايقاعات الحادة القصيرة تحاول الموسيقى الداخلية أن تعطى تصويرا صادقا لهذه الانفعال اللاهث وراء الحقيقة .

إن قول الشاعر : أنت ريح ، ونسيم ، وأنت موج ، أنت بحر ، أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر .. إنما هى فى الواقع متابعة ايقاعية لحيرة النفس الشاكية الحائرة فى متاهات الوجود . ثم لايلبث أن يصل إلى مرحلة الاشباع فى الانفعال فتهدأ النفس ، وتصل إلى المعرفة مع تمام وصول الانفعال إلى مرحلة النهاية وانتهاء هذه الحدة الايقاعية بتنهيدة نفسية عميقة مريحة «أنت فيض من آله » :

وحينما يقول أبو ماضى فى قصيدته «المساء» المشهورة :

السحب تركض فى الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك تائهتان فى الأفق البعيد
سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحلمين

فانه يجعلنا نحس الإيقاع النفسى للانفعال الشعرى من خلال صورته الموسيقية التحليلية . فالشاعر هنا يستخدم دورة ايقاعية متكاملة تبدأ بالسحب تركض وتنتهى عند نهاية المقطوعة «سلمى بماذا تحلمين» ، وداخل هذه الدورة الايقاعية نجد شحنة انفعالية مرت بمراحل نمو الإنفعال وتطوره من لحظة الإثارة حتى الإشباع .

فقد اعتمد أبو ماضى فى موسيقاه الداخلية الإنفعالية هذه على تشكيل صوتى لموسيقى الألفاظ يعتمد على مستويات متفاوتة فى درجة الجهر فى الكلام .

أكثر الشاعر من استخدام الصوامت المجهورة الانفجارية ، وخاصة الصاد والدال والكاف وزواج بينها وبين كلمات تعتمد فى تكوينها على صوامت مهموسة وخاصة السين والحاء والتاء ، ليخلق من هذا التقابل الموسيقى بين الجهر والهمس التوتر الانفعالى المقصود .

واعتمد الشاعر على مايمكن أن توحى به الألفاظ من روابط طبيعية بينها وبين مدلولاتها كما بدا فى استخدامه لفعل ركض ومفعوله المطلق والكلمات ساج وصامت وباهت . إلى جانب استخدامه الانفعالى لحروف المد . فضاء ، صفراء عاصبة ، ساج ، صامت ، زاهدين ، عيناك — عماذا — وذلك فى محاولة لإيجاد علاقة إنفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها .

وإلى جانب هذه الظاهرة التى تعتبر أهم منجزات الحركة الرومانسية فى مجال الصورة الموسيقية — ظاهرة الاعتماد على الموسيقى الإنفعالية الداخلية — قدم شعراء هذه الحركة عددا من التجارب المتنوعة استخدموا فيها مجزوءات البحور بكثرة ، ونوعوا فى قوافيهم كما استخدموها مرسلة .

فمن القوافى المرسلة قصائد « بأمر الحاكم بأمره » و« الرؤيا » و« ممنون الفيلسوف » و« مملكة أبليس » لإحمد زكى أبو شادى فى ديوانه الشفق الباكى الذى صدر بمصر عام ١٩٢٧ . ومن القوافى المتنوعة قول الشاعر الياس فرحات فى قصيدة بمناسبة ميلاد ابنه البكر :

أولى فراخ البلبل الغرد
هذا جناح أبيك فاعتمدى

العش بين الغار والآس

في مأمن من أعين الناس

قد رصعته السحب بالماس

فالشمس تنشقه

والورد يكنفه

والطير تعزفه (١)

وإلى جانب هذه المحاولات في التنويع في القوافي وعدد تفاعيل السطر الشعرى ، تركت لنا هذه الفترة بعض التجارب الخطيرة التي اتجهت إلى تغيير كلي وشامل ، تمثل في تجارب الشعر المنثور عند الريحاني وتجارب الشعر من خلال أكثر من بحر فيما سمى بمجمع البحور عند أبي شادي وشيبوب وباكثير ، وإن كانت هذه التجارب قليلة ومبعثرة حتى إنها لم تستطع أن تترك أثرا واضحا في شكل الصورة الموسيقية للتجربة الشعرية آنذاك ، وربما لأن الشعر العربي كذلك — لم يكن قد استعد بعد لتقبل هذه التغيير الكبير في الحس الموسيقي .

كان أمين الريحاني ذا مزاج ثوري . وقد أدى احتكاكه المباشر بالأدب الإنجليزي وخاصة الرومانسي إلى زيادة ثورته على كل متحجر وبال ، وقد أثمر هذا الاحتكاك وذاك المزاج أولى ثمراته الأدبية في أدب الريحاني فيما دعاه بالشعر المنثور الذي بدأ كتابته عام ١٩٠٧ . (٢) ومن أشعار النثرية هذه قوله في مقطوعه بعنوان «عشية رأس السنة» :

قم أيها القاعس المتقاعس ، اليائس من الحياة

---

(١) اليس حبيب فرحات : الربيع ص ١٨١ .

(٢) أنس داود : التجديد في شعر المهجر ، ص ٨٧ — ٨٨ .

قم أيها البخيل النائم على الصكوك والأوراق
قم أيها المقامر العبوس المكتئب
قم أيها المسرور المحبور المبتهج
قم أيها الساخر بأفراح الشعب الساذج
انهضوا من رقادكم . اخرجوا من سجونكم
اطلقوا النفس من قيودها
فى هذه الليلة يتحرر الإنسان (١)

أما التجارب الاخرى فقد تزعمها أحمد زكى أبو شادى ، عندما قام بمحاولات كان الهدف منها الجمع بين البحور المتعددة فى القصيدة الواحدة ، والنقل بين هذه البحور دون الالتزام بنسق معين ، وهى محاولات عرفت من قبل عند فارس الشدياق (١٨٠٤ — ١٨٨٨) فيما عرف باسم مجمع البحور وقام بنشره فى كتابه ، الساق على الساق فيما هو الفارياق «وسمى أبو شادى هذه التجارب بأنها نماذج من الشعر المرسل المتنوع الوزن (٢). ومن أنضج تجاربه هذه قصيدته «مناظرة وحنان» التى قدمها — التقديم السابق — فقد جمع فى هذه القصيدة بين أربعة أوزان هى الكامل والبسيط والخفيف والمجتث . فيبدأ القصيدة مستخدما تفعلية البحر الكامل :

.. وجلسن بين تناظر متأملات فى المرائى

ثم لايلبث أن ينتقل إلى البحر البسيط بعد خمسة سطور من البحر الكامل :

وللمحبين أشواق وتقديس

---

(١) أمين الريحانى : هتاف الأودية ص ٥٠ .

(٢) فى تقديمه لقصيدته « مناظرة وحنان » مختارات وحى العام . ص ٤٤ .

وفى السطر العاشر يعود مرة أخرى إلى الكامل ، وبعد هذا المقطع ينتقل إلى تفعلية المجتث منوعا فى سطوره الشعرية بين الشطرة والبيت الكامل :

انظر إلى الأزهار
انظر جميل التثنى
وضعن فى الأكمام
وكن بين اهتزاز ونشوة فى غرام
والزهر كالناس يهفو إلى الثغور الجميلة

وخاض أبو شادى من أجل هذه التجارب معارك نقدية كبيرة بينه وبين المعارضين خاصة الدكتور محمد عوض محمد . (١)

وقد لاقت هذه التجارب بعض القبول عند عدد من الشعراء الذين قاموا بأمثال هذه المحاولات كخليل شيبوب ونقولا فياض وعلى باكثير .

قدم شيبوب محاولتين — تقريبا — نشر الأولى بالعدد الثالث من مجلة أبولو (نوفمبر ١٩٣٢) بعنوان الشراع ، والثانية بمجلة الرسالة العدد (٥٤٥) فى ١٣ ديسمبر ١٩٤٣ بعنوان «الحديقة الميتة والقصر البالى ، حيث اعتمد فى القصيدتين على استخدام أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة ، وعلى التنويع فى عدد تفعيلات السطر الشعرى وعلى عدم الالتزام بقافية محددة . فاستخدم فى قصيدة الشراع مثلا أوزان البسيط والمتقارب والكامل والطويل والوافر على التوالى فى خمسة سطور متتالية هى :

والماء ذوب أمانى النفس ثائرة

(١) الدكتور محمد عوض محمد : مجمع البحور وملتقى الأوزان (مقال) الرسالة العدد الخامس ١٥ مارس ١٩٣٣ ص ١٠

إلى ربها تضرع

أين الشراع فإنه لاينظر

كذا يتلاشى الطيف بعد شروق

فيستتران بالليل العميق

ومن هذه المحاولات تجارب باكثير لاستخدام ماسماه بالنظم المرسل المنطلق والنظم الحر (١) . وقد حدد المقصود بحرية النظم تحديدا يتفق تماما والمفهوم الحديث للشعر الحر . فهذا النوع من النظم عنده «حر لعدم التزام عدد معين من التفعيلات فى البيت الواحد (٢) . واستخدم باكثير هذه التجارب فى ترجمته لروميو وجوليت وفى مسرحيته الأخرى اخناتون ونفرتيتى ١٩٤٣ ، ونموذج من الشعر المرسل الحر كما سماه ونشره فى مجلة الرسالة العدد ٦٢٥ بتاريخ ٢٥ يونية سنة ١٩٤٥ يقول فيه :

يالها مهزلة

يالها سؤة مخجلة

مثلت دورها أمة تدعى ضلة أنها من كبار الدول

سلمت للمغيرين أوطانها لتوارى فى سوريا أو فى لبنان الخجل

أمة ولت من وجه العدو فرارا

وتضاف إلى هذه التجارب تجربة محمد مصطفى بدوى فى قصائد من لندن (١٩٤٦) وتجربة لويس عوض فى « بلوتولاند وقصائد أخرى : من شعر ، الخاصة» (١٩٤٧) .

---

(١) على أحمد باكثير : روميو وجوليت ، المقدمة ص ٣ .

(٢) المصدر السابق وكذلك د. عشرى زايد : البدايات المصرية الأولى للشعر الحر (مقال) مجلة الشعر ، القاهرة ، ابريل ١٩٧٦ ص ٥٢ .

• • •

وهكذا كانت المحاولات التى بذلت فى الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية العربية حتى قبيل العقد الخامس من هذا القرن محاولات إما سطحية دارت داخل الإطار التقليدى ، وإما قليلة نادرة ومبعثرة لم تكن كافية لاحداث أثر ذى بال ، إلى جانب أن الحس الموسيقى العربى لم يكن قد استعد بعد لتقبل أى تغيير فى شكل الصورة الموسيقية .

وبرغم هذا تمكنت القصيدة الشعرية من الاعتماد على نوعى الموسيقى الشعرية ؛ وهما الموسيقى التركيبية وموسيقى التعبير ، بمحاولاتها الجاهدة لمزج التعبير بالانفعال .

لقد بدأ الشعراء منذ العشرينيات يحاولون إحداث ألوان من التغيير فى شكل الصورة الموسيقية للقصيدة العربية ، ولكن هذه التجارب لم تستطع أن تحقق نجاحا إلا فى نهاية الأربعينيات بظهور جيل نازك الملائكة والسياب ونزار قبانى .

ذلك أن الشعر العربى لم يكن مستعداً بعد لتقبل مثل هذا التغيير الجذرى فى الشكل الموسيقى كما رأينا من قبل ، حيث كان الاهتمام التجديدى مركزا أكثر على المضمون الشعرى «فقد كان على القصيدة العربية التى بلغت أوج قوتها الكلاسيكية فى العقود الأولى من هذا القرن أن تستنفد قواها بالتكرار الكثير ، وأن يفقد الشكل القديم قداسته الراسخة فى الاذهان . وكان هذا فى حاجة إلى زمن أوفر وتجربة أطول .

ومن ناحية أخرى ، فلقد برهنت التجربة الشعرية فى النصف الأول من

هذا القرن على أن الشكل الشعرى الموروث شديد الرسوخ فى الوجدان الفنى العربى ، بحيث يستعصى على التجريب السريع ، فكان على الشاعر العربى أن يجرى تغييرات مهمة فى جميع عناصر القصيدة الأولى قبل أن يتمكن مـن مقاربة الشكل، ولم تكن الحساسية الشعرية الموسيقية المبنية عبر عشرات الأجيال على الإيقاع المتوازن قد اخترقت بعد وغزتها أنغام مغايرة .

ولقد احتاج شعراء هذا القرن إلى ثلاثة أجيال من الاستماع إلى موسيقى الشعر الغربى حتى راحت آذانهم تتقبل الموسيقى الجديدة للشعر العربى تخالف حدة تقسيماته وهندسته الصارمة . (١)

وهكذا ولدت حركة الشعر الحر كحركة شعرية جديدة « حررت الشكل من كل شرط سابق أو قالب سابق» (٢) .

---

(١) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى المعاصر ، تطورة ومستقبله ص ٢٨ .

(٢) عبد الجبار داود البصرى : مقال فى الشعر العراقى الحديث ص ٢٣ .

الفصل الثانى

الصورة الموسيقية فى الشعر الجديد

الصورة الموسيقية فى الشعر الجديد

أولا : حركة الشعر الجديد :

ظهر أول تفسير نقدى لحركة الشعر الجديد — تقريبا — فى مقدمة ديوان نازك الملائكة «شظايا ورماد» ١٩٤٩ .

فقد تكلمت نازك عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية فقالت عنها : «ألم تصدأ لطول مالامستها الأقلام والشفاة منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا ، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها ... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولالون ، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفانبك ، وبانت سعاد ، والأوزان هى هى ، والقوافى هى هى .. وتكاد المعانى تكون هى هى ،» (١)

ودعت الشاعرة فى مقدمتها إلى التحرر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها إلى أن يختم الكلام عند التفعلية السادسة ، وإن كان المعنى الذى يريده يكون قد انتهى عند التفعلية الرابعة .

ورأت الشاعرة أن تتلاعب بعد التفاعيل وترتيبها مستخدمة فى هذا التلاعب تفاعيل البحور الصافية وهى التفاعيل المفردة ، وضربت مثلا بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى ، وحتى يستطيع

(١) شظايا ورماد ، المقدمة ص ٧

أن يتخلص بالتالى من الحشو الزائد» (١)

وأخذت نازك فى ضوء هذا المفهوم الجديد القائم على شكل من الفلسفة النظرية ، تجرب هذا الشكل الجديد فى بعض النماذج الشعرية فى الديوان ، كقصائد « جامعة الظلال ،لنكن أصدقاء ، مرثية يوم تافه ، أغنية الهاوية » تقول فى قصيدة مرثية يوم تافه : (٢)

لاحت الظلمة فى الأفق السحيق
وانتهى اليوم الغريب
ومضت أصداؤه نحو كهوف الذكريات
وغدا تمضى كما كانت حياتى
شفة ظمأى وكـــوب
عكست أعمــاقه لون الرحيق
وإذا مالمســته شفتايــا
لم تجد من لذة الذكرى بقايا
لم تجــد حتى بقايــــا »

. فاستخدمت تفعلية (فاعلاتن) ونوعت فى عددها فى السطور الشعرية ، وذلك فى محاولة لتغيير الاطوال الموسيقية الشعرية للتناسب مع الدفقات الانفعالية .

وتجارب نازك الشعرية وإن كان لها مايماثلها منذ فترة مبكرة كما مربنا

(١) شظايا ورماد ، المقدمة ص ١٣ — ١٥

(٢) ص ٩٣ . شظايا ورماد .

إلا أننا نحس فيها جدية الشاعر العربى فى احساسه بضرورة التعديل فى الفلسفة الجماليةالتى تستند عليها الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية، وضرورة الحاجة إلى فلسفة جمالية تهتم أول ماتهتم بالإيقاع النفسى وارتباطه بالتالى بالصورة الوسيقية فى القصيدة . وكان الشاعر العربى فى هذا أكثر تمثلا لمفهوم الشكل الموسيقى فى القصيدة الشعرية كما تبدى عند الرومانسيين كما مر بنا من قبل .

وانتشرت الكتابة على طريقة الشعر الجديد بسرعة منذ أوائل الخمسينيات . فتذكر الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسى فى دراستها عن « الشعر العربى المعاصر ؛ تطوره ومستقبله » إحصائية عن الشعر الجديد (الحر) الذى نشرته مجلة الآداب البيروتية التى بدأت بالصدور سنة ١٩٥٣ ، فرأت أن مجموع مانشرته هذه المجلة من الشعر الجديد (الحر) فى سنواتها الخمس الأول ٢٤٨ قصيدة من مجموع القصائد التى نشرتها كلها وهى ٤٨٢ (١) .

ولم تلبث نازك أن عادت لتأكيد مفهوم التجديد فى الإطار الموسيقى التقليدى فى كتابها قضايا الشعر المعاصر ١٩٦٢ .

وأول مانلاحظه فى هذا الكتاب الذى تعرض لهجوم كبير من شعراء الشعر الجديد ونقاده — أن الكاتبة لم تفصل حركة الشعر الحر عن الأساس الموسيقى العربى فقد اعتبرته أسلوباً جديداً فى ترتيب تفاعيل الخليل ، وأنه شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت ، وإنما يصح أن يتغير فى كل سطر شعرى عدد التفعيلات ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضى يتحكم فيه(٢).

---

(١) عالم الفكر الكويتية ، المجلد الرابع — العدد الثانى ، ص ٣٩ .

(٢) نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر ، ص ٥٤ وما بعدها .

كذلك نلاحظ أن الشاعرة فى دعواها لم تستطع أن تخرج كلية من إطار التقنين ، فدعوتها تمثل قانونا لايعين الشاعر كما ترى هى (١) بقدر مايصنع له من مآزق أخرى ، مثلما رأت فى التفاعيل المركبة كما فى السريع (مستفعلن — مستفعلن فاعلن) من أن على الشاعر أن يزيد مايشاء من تفاعيل مستفعلن لكن عليه أن ينهى السطر بفاعلن . فالحرية هنا حرية مقيدة . ولعل هذا يفسر السر فى تحفظ الشاعرة فى كتابها هذا وفى مقدمة ديوانها «شجرة القمر ١٩٦٧» بعد ذلك — على التجديد الموسيقى فى القصيدة الشعرية ، فتقول فى مقدمة ديوانها «شجرة القمر » وإنى لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر «سيتوقف فى يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا فى الخروج عليها والاستهانة بها » (٢) .

وفى سنة ١٩٥٧ ألقى الشاعر اللبنانى يوسف الخال محاضرة فى الندوة اللبنانية فى بيروت تحدث فيها عن حركة الشعر الشعر الجديد وأطلق عليها اسم الشعر الحديث (٣) . وحدد الخال صورة هذا الشعر الموسيقية فى حديث أخر أجراه معــه الياس سحاب المحرر الأدبى لمجلة الحوادث اللبنانية حول قضايا الشعر الحديث» (٤) فقال :

«يمكننا تسمية الايقاع بالنغم أو الموسيقى أو حتى بالوزن على أن ذلك ليس من الضرورى أن يكون تقليديا أو موروثا أو مفروضا مسبقا على الشاعر

---

(١) قضايا الشعر المعاصر . ص ٣٩ .

(٢) شجرة القمر . المقدمة ، ص ١٤ .

(٣) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى المعاصر ، تطوره ومستقبله ص ٣٨ — ٣٩

(٤) ٢٩ أيلول ١٩٦١ .

فالشاعر ملء الحرية فى إيجاد ايقاعه الخاص وهذا مايميز المفهوم الحديث فى الشعر عن المفهوم القديم الذى كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن» .

وقد أباح الخال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة لكن بشرط أن يتخلص الشاعر من الرقابة الخارجية للوزن . يقول « إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم ، هو أن الوزن التقليدى فى القصيدة الحديثة ليس شرطا (سابقا) بل امكانية بين غيرها من الامكانيات ، فهناك الموسيقى التى ترتكز إلى الأوزان الكلاسيكية ، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذى يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقى الأساسى للوزن » .

أما القافية فقد رأى الخال أنها «جزء من الايقاع ، وأن الشاعر الحديث فى استعماله لها انما يستعملها بملء حريته فاذا كان صادقا موهوبا جاء استعماله له حسنا» .

وهكذا تمثل وجهة نظر الخال السابقة موقفا معتدلا حاول فيه أن يجعل القصيدة الشعرية تعتمد فى صورتها الموسيقية على جانبى الصورة ؛ الجانب التركيبى والجانب التعبيرى .

وفى كتاب «الشعر قنديل أخضر» حاول نزار قبانى أن يتخذ من موسيقى البحور العربية أساسا كذلك للتجديد فى الأوزان فقال «إن بحور الشعر العربى الستة عشر بتعدد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا ، وبامكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة فى شعرنا» (١) .

---

(١) نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر ص‌ص ٤٠ — ٤١

ثم رأى نزار قبانى ضرورة القضاء على القافية بشكلها التقليدى «فبرغم كل سحرها واثارتها فهى نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثا . إنها اللافتة الحمراء التى تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون فى ذروة اندفاعه وانسيابه ، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد . والبدء من جديد معناه الدخول بعد الصدمة فى مرحلة اليقظة أى مرحلة النثر ، وبتكرار الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية ، وطوابق مستقلة فى بناية شاهقة» . (١)

وقد حصر نزار قبانى بعد ذلك فى كتابه «قصتى مع الشعر ، سيرة ذاتية» مدى ماحققته القصيدة العربية الحديثة فى مجال الصورة الموسيقية فلخصه فيما يلى :

١ — الخروج من الزمن الشعرى العربى الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع كل لحظة (٢) .

٢ — تحررت القصيدة الحديثة موسيقيا من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية ووثنية القافية الموحدة «فموسيقى هذا الشعر تأتى من فعل الكتابة نفسه ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول «اللغوى والنفسى» (٣)

• • •

وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن الشعر العربى الجديد قد حاول أن يختبر كل

(١) الشعر قنديل أخضر ص‌ص ٣٧ — ٣٨

(٢) نزار قبانى : قصتى مع الشعر ، سيرة ذاتية ص ١٧٨

(٣) قصتى مع الشعر ص‌ص ١٧٩ — ١٨٠

الوسائل الفنية الحرفية الخاصة بالشكل الموسيقى للقصيدة العربية ، إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع فى تشكيله خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو للموقف الانفعالى حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الانغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الايقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التى يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها فى غير عناء وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلى للقصيدة» (١) .

وقد شهدت قصيدة الشعر الجديد منذ بدايتها حتى الآن ثلاثة أجيال متعاقبة من الشعراء ، جيل الاربعينيات ، وجيل الخمسينيات وجيل الستينيات .

ومن الممكن أن نضع فى الجيل الأول أمثال الشعراء بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وبلند الحيدرى ونزار قبانى وأدونيس وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وشوقى أبو شقرا وخليل حاوى فى مصر والمشرق العربى ، ونور الدين صمود وجمال حمدى فى تونس ، ومحيي الدين فارس ومحمد مفتاح الفيتورى فى السودان .

ومن شعراء الجيل الثانى : رشدى العامل وسعدى يوسف وشاذل طاقة فى العراق وشوقى بغدادى فى سوريا ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وفدوى طوقان من شعراء فلسطين وكمال عمار ومحمد مهران السيد وعبد

---

(١) د. عزالدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر ، قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية ص ص ٦٣ / ٦٤

المنعم عواد يوسف وكمال عبد الحليم فى مصر وتاج السر حسن وجيلى عبد الرحمن وعبد الله شابو فى السودان ، وجعفر ماجد ومحيى الدين خريف فى تونس .

ومن شعراء الجيل الثالث : شباب الشعراء العراقيين الذين أصدروا «البيان الشعرى» فى مجلتهم «الشعراء ٦٩» ومنهم فاضل العزاوى وسامى مهدى وخالد مصطفى وفوزى كريم . ومعهم من العراق كذلك أمال الزهاوى وعلى جعفر وسفيان الخزنجى ويحى صالح . ومن مصر . أمل دنقل ومحمد عفيفى مطر ونصار عبد الله وأحمد سويلم ومحمد السيد ندا وفرج مكسيم وشوقى خميس ، ومن السوادن سيد أحمد الحردلو ، ومن تونس منور صمادح ومحمد العروسى المطوى والميدانى بن صالح .

وتابع شعراء الأجيال الثلاثة محاولاتهم التجريبية فى الصورة الموسيقية للقصيدة العربية من خلال نظرة فلسفية جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسى فى الفن والحياة على السواء كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل (١).

وسنحاول أن ندرس بتفصيل أكثر الصورة الموسيقية للشعر الجديد من خلال الوزن الشعرى والقافية ، ثم الصورة الموسيقية للقصيدة الجديدة بشكل عام .

---

(١) الشعر العربى المعاصر ، ص ٦٤

ثانياً : الوزن فى الشعر الجديد :

الحديث عن الوزن فى الشعر الجديد يجب أن يدفعنا إلى تفرقة واضحة بين شعر يحافظ على شكل من الأشكال الموسيقية المكرر ، وبين شعر خلا من أى شكل من أشكال الوزن المكرر معتمداً على نوع من الإيقاع النغمى الداخلى وعلى التنويع فى هذا الايقاع على حسب الجمل الشعرية .

وسنستخدم للنوع الأول اصطلاح الشعر الحر وهو الاصطلاح المتداول غالبا ، ونستخدم للنوع الثانى اصطلاح الشعر المنثور .

ومنذ البداية سنلاحظ أن الشاعر الجديد لم يلغ الوزن نهائيا من القصيدة الشعرية ولكنه أدخل عليه تعديلات وتغييرات حتى يحقق لنفسه توافقاً أكبر مع مشاعره وذبذبات نفسه ، بعد أن أحس ــ كما قدمنا ــ احساسا ملحا أن الشكل التقليدى الموسيقى لم يعد قادرا على إسعافه لنقل هذه الذبذبات وتلك المشاعر .

لقد استطاعات القصيدة العربية أن تمر خلال أجيالها الثلاثة فى تعاملها مع الوزن بمراحل متعددة كان أولها الحفاظ على الوزن التقليدى كليه مع إعادة توزيع القصيدة فى كتابتها وبالتالى فى القراءة بطريقة تتناسب مع الحجم الصوتى والتطور الانفعالى ، كما فعل نزار قبانى فى أغلب أعماله الأولى وكذلك بلندر الحيدرى .

وتلت هذه المرحلة التى كانت بمثابة مرحلة انتقال وإعداد للذوق العربى ، مرحلة تفتيت الوحدة العروضية التقليدية إلى تفاعيل تمثل وحدات تخضع فى طولها للانفعال الشعرى وتكتب فى سطور شعرية متفاوتة الطول والقصر ،

وهذه المرحلة نجدها عند أغلب الشعراء تقريبا مع ماتخللها من تجارب فى التفاعيل المفردة والمركبة .

أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة الموجه الشعرية أو الدفقة حيث اعتبر الشاعر هذه الموجة تعبيرا عن الموجة الإنفعالية المتكامله . وقد اتسعت هذه الموجة لتشمل أحيانا حوالى خمسين تفعيلة كما سنرى عند يوسف الخال وشوقى أبو شقرا ويوسف الخطيب ومحمد جميل شلش .

• • •

فقد استطاع نزار قبانى أن يستخدم البحور فى شكلها التقليدى ، وأن يعيد كتابة وبالتالى قراءة النظام الوزنى التقليدى فى شكل ومضات انفعالية متقافزة . وتمكن بهذا من أن يخلق لنفسه شكلا موسيقيا يعتمد على إعادة توزيع الموسيقى التقليدية .

لنأخذ مثلا جزءا من قصيدة له — على سبيل التمثيل لا الحصر — وليكن هذا الجزء من قصيدة « الضفائر السوداء » التى يقول فيها على هذا النحو :

ياشعرهـــا
على يدى
شلال ضوء أسود
ألمـه
سنابلا
سنابلا لم تحصد
لاتربطيه
واجعلى
على المساء مقعدى

من عمرنا
على مخدات الشذا
لم نرقـــد
وحررته
من شريط أصفر
مغــرد (١)

فلو أردنا إرجاع هذا الجزء إلى نظامه التقليدى لوجدناه على هذا النحو :

ياشعرها على يــــدى	شلال ضــوء أســود
إلمــــــه سنابـــلا	سنابلا لم تحصـــد
لاتربطيه واجعـــلى	على السماء مقــعدى
من عمرنا على مخدات الشذا	لم نـــرقـــد
وحررته مـــن شريـــط	أصفـــر مغـــرد

فنحن هنا أمام خمس أبيات من مجزوء الكامل ، أعاد الشاعر توزيع تفعيلاتها موسيقيا على هذا النحو :

مستفعلن
متفعلن
مستفعلن مستفعلن
متفعلن
متفعلن

(١) الضفائر السوداء ، طفولة نهد ، ص ٨١ — ٨٢ .

متفعلن مستفعلن

مستفعلن مس

تفعلن

متفعلن مستفعلن

مستفعلن

متفاعل مستفعلن

مستفعلن

متفعلن مس

تفعلن مستفعلن

متفعلن

ويعتمد نزار قبانى فى أغلب أعماله الأولى على هذا الأسلوب فى اعادة توزيع موسيقى الوزن التقليدية ، ولكنه فى الواقع لايتخذه كقيمة موسيقية خارجية كما هو الشأن عادة فى القصيدة التقليدية ، وإنما يتخذه هنا عاملا أساسيا من عوامل التأثير الجمالى تتناسب فيه التفاعيل تناسبا مطردا مع تموجات الانفعال .

أعاد نزار قبانى ترتيب البيت الشعرى ترتيبا يتفاوت تبعا للتناسب بين الدلالات والانفعالات الخاصة بها ، تفاوتا واضحا مابين التركيز والسرعة والبطىء والتكرار والتنويع. ولنتأمل هذا فى اعادة توزيعه لتفاعيل مجزوء الكامل فى قصيدته « لاتحبينى » (١)

(١) الرسم بالكلمات ، ص ١٠٥

هـــــذا الهــــــوى
مــــاعـــاد يغـــريـــــنى
فلتستر يحـــى . . . ولـــتريحنى
إن كـــان حبـــك . . . فى تقلبـــه
مـــا قـــــد رأيـــــت
فـــــلا تجيبيـــــنى . . .
حـــــــــــــــــــــبى
هـــو الـــدنيـــا بأجمعهـــــــا
أمـــاهـــواك فـــليس يعنيـــــى
أحـــزانى الصغـــرى . . تعانقنى
وتزورنى
إن لم تزورينى
مـــاهمتى
ماتشعرين به
إن افتكارى فيك يكفينى

ففى البيت الاول نجد أن الشاعر قد قسم تفعيلتى الشطر الأول إلى قسمين مع زيادة سببين خفيفين فى نهاية التفعلية الثانية ، وفى الشطر الثانى نجده قد جعل التفعيلتين سويا مع زيادة نفس الترفيل عليها .

وفى البيت الثانى يعكس الشاعر وضع البيت الأول ، فجمع تفعيلتى الأول بترفيلها وفرق بين تفعيلتى الشطر الثانى .

ونأتى إلى البيت الثالث لنجد الشاعر قد وضع سببى مستفعلن فى سطر

وحدهما ثم جاء فى السطر الثانى بالوتد علن والتفعلية الثانية المرفلة ، أما الشطر الثانى فقد جاء به مكتملا . وفى البيت الرابع سنجد شطره الأول مكتملا فى سطر تأتى بعده تفعلية من الشطر الثانى وبقية الشطر فى سطر ثالث .

ونأتى للبيت الخامس فنجد تفعلية فى سطر ثم تفعيله مرفلة فى سطر ثان متممة بهذا شطر البيت الخامس الأول ، ويأتى الشطر الثانى كله بعد ذلك فى سطر ثالث بعدهما .

فمن الواضح هنا أنه لايوجد قانون منظم لحركة توزيع هذه الموسيقى البحرية . حقيقة أن القصيدة تلتزم الإطار الموسيقى التقليدى من وزن وقافية ، ولكن ما هو القانون الذى أعاد به الشاعر توزيع تفاعيل هذا البحر الشعرى ؟ الإجابة على هذا السؤال سوف نجدها فى كل قصيدة . إن كل قصيدة مـــن قصائد نزار تعتمد على هذا الأسلو ب الموسيقى لها قا نونها التوزيعى الخاص الذى يعتمد على التنويع فى عدد تفاعيل كل سطر شعرى وعلى ارتباط هذا التنويع بتموجات الانفعال الشعرى كما يتبدى للشاعر .

* * *

وقد استطاع هذا الشكل من اشكال التجريب أن يجتذب عددا من الشعراء العرب خاصة ، لكونه أكثر ارتباطاً بالشكل الموسيقى التقليدى . ومن هؤلاء بلندر الحيدرى ونازك الملائكة وعمرأبو ريشة وفوزى العنتيل ومازن النقيب .

واختلفت قدرة الشعراء فى استخدام هذا الاسلوب الموسيقى ، الا أنهم باستثناء الحيدرى لم يستطيعوا الوصول إلى حساسية نزار الشاعرية الشديدة باللغة وأصواتها وموسيقاها ولا الوصول إلى مهارته فى تسجيل انفعالاته

ومضات موسيقية من خلال الالتزام بالشكل الموسيقى التقليدى ، خاصة وأن من بقى شعراء الاطار الموسيقى التقليدى قد لجأ إلى هذه الطريقة كأسلوب تجديد فى مواجهة موجة التجديد الهائلة ، الأمر الذى كان يقود فى الأغلب إلى الاحساس بأن اعادة التوزيع الموسيقى للبحر قد جاء بطريقة غير مقنعة فنيا كما نرى فى مثل قول « عمر أبو ريشة » :

إنها حجرتى
لقد صدى النسيان
فيها ، وشاخ فيها السكوت
ادخلى بالشموع
فهى من الظلمة
وكر ، فى صدرها منحوت
وانقلى الخطو باتئاد
فقد يجعل منك الغبار
والعنكبـــــوت(١)

فموسيقى البحر هنا تلتزم فى اعادة توزيعها نظاما آخر متكرر استبدل فيه الشاعر البيت المدور بثلاثة سطور ، هذا من ناحيه ، ومن ناحية أخرى فإن ايقاع الوزن القديم لم يستطع الشاعر أن يتخلص منه كلية على النحو الذى فعله نزار والحيدرى .

لكن أغلب شعراء الشعر الجديد لم يتبعوا هذه الطريقة وإنما اتجهوا إلى هجر الأوزان الشعرية العروضية كلية والاستعاضة عنها بالاعتماد على تفعلية أو

(١) عمر أبو ريشة . أقرأبها ، غنيت فى مأتمى ، ص ٦٧

أكثر ، دون خضوع لقانون موسيقى عام ينظم التكرار والمزج فى استخدام التفعلية أو التفعيلتين .

فأصبحت القصيدة الشعرية تكتب فى سطور شعرية يمثل كل سطر فيها تركيبة موسيقية للكلام لاترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعرى ، ولا بأى شكل خارجى ثابت ، وإنما ترتبط بمدى ارتياح الشاعر أو بعبارة أخرى بالشكل الذى يفترض فيه الشاعر أنه الاكثر تناسباً مع تطور الانفعال المثار .

بدأ الشعراء تجاربهم فى التفعلية باستخدام تفاعيل البحور المفردة وهى الرمل (فاعلاتن) والكامل (متفاعلن) والرجز (مستفعلن (والهزج)مفاعلين والمتقارب (مفعولن) ، المتدارك (فاعلن) وتفعيلة فعلن مزحفة (فاعلن) لوزن الخبب .

فمن أمثلة استخدام تفعلية الرمل « فاعلاتن » قصيدة نازك الملائكة « أغنية ليالى الصيف » ومنها :

يـــاهدوءا مطمئنـــــــا
يافضاء مرحا لـــون البريـق
يشرب الأنجم كأسا من رحيق
يارؤى تقطـر لـــونـــا (١)

ومن القصائد التى استخدمت تفعلية « الكامل » متفاعلن قصيدة السياب ، الباب تقرعه الرياح ، ومنها قوله :

الباب ماقرعته غير الريح فى الليل العميق

(١) شجرة القمر ص ١٢٢

الباب ماقرعته كفك

أين كفك والطريق

ناء ؟ بحار بيننا ، مدن ، صحارى فى ظلام (١)

ومن نماذج تفعلية الرجز « مستفعلن » قول صلاح عبدالصبور فى قصيدته رسالة إلى صديقـة» (٢) .

صديقـتى

عمى صباحاً ، إن اتاك فى الصباح

هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض

وادعى له الهك الوديع أن يشفيه .

ومن الأمثلة التى استخدمت فيها تفعيله الهزج «مفاعيلن» قصيدة الشاعر التونسى محيي الدين خريف « وراء الأسوار » ومنها :

حبسنا الظل

وكان الحقد فى العينين منسرحا

يلم بنا ونخفيه وخلف الصور نطويه

لأن قوافل الأيام مرت

فى طريق الصمت دون صدا (٣)

---

(١) اقبال وشناشيل ابنة الحلبى ، ص ٢٦ .

(٢) الناس فى بلا دى ص ٧٨ .

(٣) حامل المصابيح ص ١٣٠ .

ومن أمثلة تفعلية «المتقارب» فعولن «قصيدة» «لوسى» لمحيي الدين فارس ومنها :

سمعت الرواية
سمعت تفاصيلها للنهاية
وجئت حزينا أرش على كل درب أسايا . (١)

ومن القصائد التي اعتمدت على تفعلية المتدارك «فاعلن» قصيدة المجهول لسميح القاسم :

عندما تهدر العاصفة
أى عين تراك
ياجبين المـــلاك
صاعدا فى طريق الرؤى الراعفة ؟ (٢)

أما تفعلية الخبب فعلن وهى الصيغة المزحفة لتفعلية المتدارك «فاعلن» بحذف الثانى الساكن «خبن» والتى تتحول أحيانا إلى فعلن بتسكين العين فهى غالبا تأتى خلال استخدام الشاعر للتفعلية الأصلية «فاعلن» .

ومن الأمثلة التى استخدمت فيها فعلن بتسكين العين وفتحها ، قصيدة « اكتشاف النار» للشاعر الفلسطينى أحمد دحبور ، ومنها قوله :

ريح الهول اختبرت لى كل الزرع
حتى الغابى .. فكنت الأبقى

---

(١) الطين والا ظافر ص ٢٢ .
(٢) ويكون أن يأتى طائر الرعد ص ٢٦ .

الآن .. عدى أن تثرى العمقا

بسنابل سبع (١)

ومع استمرار التجارب ، استخدم الشاعر الحديث بعض التفاعيل المركبة والممزوجة وخاصة تفاعيل بحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) والخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) بالتصرف فى الاكثار من عدد كل تفعلية على نحو خاص .

ومن نماذج هذه التجارب قصيدة «جيكور أمى» للشاعر بدر شاكر السياب فقد (٢) اتجه الشاعر فى محاولته لخلق تنويع موسيقى إلى الاعتماد على تفعليتى الخفيف ، فاعلاتن ومستفعلن بواسطة التنقل بينهما بطريقة خاصة .

بدأ الشاعر القصيدة بشطر تقليدى كامل للبحر ، فاعلاتن مستفعلن . فاعلاتن :

تلك أمى وإن اجئها كسيحا

ثم استخدم فى السطر الثانى التفعيلة الأولى من البحر «فاعلاتن» مكررا إياها أربع مرات :

لاثما أزهارها والماء فيها والشراب

وفى السطر الثالث يستخدم التفعلية الثانية «مستفعلن» مكررة أربع مرات كذلك :

ونافضا بمقلتى أعشاشها والغابا

---

(١) حكاية الولد الفلسطينى ص ٩٣ .

(٢) اقبال وشناشيل ابنة الجلبى ص ٧٧ .

ثم يستخدم فى السطر الرابع التفعلية الثالثة فاعلاتن ، ويكررها خمس مرات :

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

وتمضى القصيدة على مثل هذا النسق الذى لم يخضع فى الواقع لمنهج ملزم بقدر ماخضع لحرية تنويع فى حركة النغم الموسيقى .

• • •

كذلك حاول الشاعر العربى الحديث أن يستخدم فى القصيدة الواحدة أكثر من تفعلية لخلق بناء سيمفونى متنوع الدرجات اللحنية أو للتعبير عن عدد الأصوات الشعرية التى أصبح يضمها عمله ، خاصة تلك الأعمال تتميز بالدرامية فى البناء ، كقصيدة حوار عبر الأبعاد الثلاثة للحيدرى ، فقد استخدم الشاعر فى أول القصيدة تفعلية الكامل :

يا كلكم
ياغيبة الحاضرين
ياأنتم المارون كل لحظة ببيتى المنكفئ
الأضواء (١)

وعند ما أراد أن يعبر عن صوت الكورس انتقل إلى تفعليتى المتدارك والخبب :

ربنـــا ... ربنـــا .. ربنـــا

---

(١) ص ٩ .

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء (١) .

وهكذا يأخذ الشاعر فى الانتقال بين هذه هذه التفاعيل مع تنوع مواقفه الشعرية فى العمل وتنوع الأصوات المستحضرة والمرتبطة بالمواقف .

. . .

وقد أدى اعتماد الشاعر الحديث على التفعلية إلى تحول جوهرى فى فلسفة التذوق الشعرى للقصيدة العربية . فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد فى تذوقها أساساً على الأذن ، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعلية إلى كسر هذا النظام الموسيقى وإلى جعل الاعتماد فى التذوق على العين أكثر . وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة انشاد وسماع ، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثم أداة زمانية وتشكيلية معا ولم تقتصر على أن تكون أداة زمانية فقط .

هذا من ناحية ، ومن أخرى فإن اعتماد الشاعر الحديث على التفعلية كحاجة منه إلى موسيقى جديدة تنغمها مشاعره وانفعالاته المرتبطة بالموقف «أدى إلى اعطاء قيمة أكثر للايقاع النفسى للنسق الكلامى لا صورة الوزن العروضى للبيت الشعرى» (٢) .

فالشاعر الحديث إذن لم يلغ الوزن نهائياً فى الشعر ، ولكنه أدخل على هذا الوزن تعديلات جوهرية أحس بضرورتها لتحقيق المزيد من الإحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية ، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية فى الدرجة الأولى ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته .

(١) ص ١٦

(٢) د. عز الدين اسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ص ٦١

. . .

اعتمد الشاعر الحديث إذن فى تحركه موسيقيا فى عمله على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف . ونتج عن اختلاف هذه الحركة مانراه من طول وقصر فى السطور الشعرية فى القصيدة الواحدة . فقد أصبح المشكل لأطوال هذه السطور هو التنسيق الداخلى للقصيدة بعد أن كان الخضوع ، لنظام تقنينى ثابت ، حيث ارتبطت هذه السطور فى طولها وقصرها بمدى الدفقات الانفعالية التى تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها على النحو الذى نراه مثلا فى الجزء التالى من قصيدة «أنت مدان ... ياهذا» لبلندر الحيدرى . (١)

غنيـــــت
صفـــــرت
صرخـــــت
ضحكت .. ضحكت .. ضحكت
وأحسست بأنى أملك كل البحر وكل الليل
وكل الأرصفة السوداء
وأنى أجبرها الآن على أن تصغى لى
أن تصبح رجعـــا لنــــدائى
أن تصبح جزءاً من صوت حـذائى
طق ... طق ... طق

---

(١) أغانى الحارس المتعب صص ٦٩ — ٩٧ .

ومددت يدى .. مازالت عشر هويات فى جيبى
هذا اسمى
هذا رسمى
هذا ختم مدير الشرطة فى بلدى
هذا توقيع وزير العدل وقد مد به فى زهو حز فمى
وأطاح بسن من أسنانى
خدش بعضا من عنوانى
وخشيت بأن ... فبلعت لسانى
ومعـــى سبع هويـــــات أخــــــرى
أقسم لو مر بها جبل أحنى قامته ولقال :
هى الكـــبرى

فنى هذا الجزء سنرى سطور الشاعر الشعرية قد تراوحت طولا بين تفعلية واحدة «غنيت» وبين تسع تفعيلات «هذا توقيع وزير العدل وقد مر به فى زهور حزفمى » ، وسنرى كذلك مدى ارتباط هذا التوقيع بحركة الذبذبة الانفعالية . فنى مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعلية واحدة . وفى مواقف الذبذبة البطيئة أو المتموجة امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة تسع تفعيلات .

. . .

وهكذا اتاحت موسيقى التفعيلة للشاعر الحديث إمكانية واسعة للتحرك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية ، كان آخرها الاعتماد على الموجة الشعرية كتشكيل موسيقى تفرضه ، كما نرى عند شوقى أبو شقرا ،

وجبرا إبراهيم جبرا وخليل حاوى وأمل دنقل ومحمد عفيفى مطر وعبد الوهاب البياتى فى أعماله الأخيرة وآمال الزهاوى وحسب الشيخ جعفر .

كانت بداية هذه الموجات الشعرية الاعتماد على دورات نغمية تمتد خلال عدد من السطور وتتسع من خلال الدورة لعدد أكثر من التفاعيل كما نلاحظ فى هذه الدورة من قصيدة البياتى «أسلاك شائكة» :

صيحات حارسة الكرم
فى الليل توقظنى
فأسمع وهوهات
ريح الشمال
فى غابة الزيتون ناحبة على سمعى تعيد
مأساة شعبى الصامد المقهور
مأساة الضياع » (١)

فهذه الوحدة النغمية تتكون من أربع عشرة تفعلية من متفاعلن (مستفعلن أحيانا) وقد وضعها الشاعر فى وقفات قصيرة داخل الدورة تسهيلا للامكانيات البيولوجية المرتبطة بعملية القراءة ، إلا أن هذه الوقفات لم تمزق مافى الدورة من تدفق شعورى أو موسيقى

ولقد سميت هذه الدفقات النغمية دورات ، لأن الشاعر يعمد إلى تكرارها والانتقال بينها من خلال الاعتماد على وحدة التفعلية ، بخلاف الموجة الشعرية

---

(١) المجد للأطفال والزيتون ص ٧ .

التى سنراها فيما بعد ، حيث اعتمد الشاعر فى كل موجة على تفعلية تختلف عن تفعلية الموجة الأخرى فى نفس العمل .

ومن نماذج الدورة النغمية كذلك تلك الدورات التى نراها فى قصيدة أمل دنقل «الأرض والجرح الذى لاينفتح» (١) فهذه القصيدة مكونة من دورات موسيقية تعتمد على تفعلية الكامل متفاعلن وصيغتها مستفعلن . وإذا حاولنا أن نحلل دوراتها النغمية فسنجد أن الدورة الأولى تحتوى على ست عشر تفعلية، والدورة الثانية تتكون من أربع عشرة تفعلية والثالثة من ثمانى تفعيلات وهكذا .

يقول فى الموجة الأولى والثانية :

الأرض مازالت ، بأذنيها دم من قرطها المنزوع
قهقهة اللصوص تسوق هودجها ... وتتركها بلازاد
تشد أصابع العطش المميت على الرمال
تضيع صرختها بجمجمة الخيول
الأرض ملقاة على الصحراء ... ظامئة
وتلقى الدلو مرات ... وتخرجه بلا ماء
وتزحف فى لهيب القيظ ...
تسأل عن عذوبة نهرها ...
والنهر سممه المغول (٢)

---

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ١٩ .
(٢) ص‌ص ١٩ — ٢٠ .

ولم تلبث هذه الدورات النغمية أن اتسعت لتكون موجة شعرية أكبر وأوسع كما نرى فى أعمال حسب الشيخ جعفر وآمال الزهاوى والبياتى فى سيرة ذاتية لسارق النار وشاكر العاشور .

يقول حسب الشيخ جعفر الشاعر العراقى فى موجة شعرية من موجات قصيدته «هبوط أورفى» .

(فى رطوبة آب ارتكبت الزنى
كنت فى الأربعين ، انسللت إلى النخل ،
والسنبل ، العشب يبتل أخضر أسود ، فى
وجهه رغبة منذ عشرين لهابة ترتمى كل
يوم على قدمى ، الشتاءات تلتف فى
القش ، فى قبضتيه حنين قديم إلى فخذى
الممتلىء ، وأحتوتنى ذراعان أكثر جوعا من
الدود فى قبره الفارغ ، العشب يبتل فى
قبضتى ، انحدر أيها الماعز الجبلى ، انحدر
أيها البقر المتوحش ، مسكونة منذ عشرين
بالبقر المتوحش مسكونة كنت بالماعز
الجبلى((١) .

فهذه الموجة الشعرية السابقة تكون وحدة نفس انفعالى واحد ، وإن كتبت فى أكثر من سطر ، فنحن لانستطيع أن نستخرج من مجموع هذه

---

(١) زيارة السيدة السومارية ص‌ص ٣٦ — ٣٧ .

الأسطر بيتا شعريا بالمفهوم التقليدى ولاحتى جملة شعرية منفصلة ، وإنما نحاول أن نتصور فى عملية المعايشة التى نقوم بها عند تلقينا لكل موجة من هذه الموجات أن نقرأها فى نفس واحد .

حقيقة أن القيام بهذا العمل غير ممكن عمليا لارتباط النفس فى القراءة بإمكانيات بيولوجية تتمثل فى سعة النفس فى حالتى الشهيق والزفير ، وفى معدلات النبض فى الوقت الزمنى .

لكننا نحس فى عملية إدراكنا لهذه الموجات بإمكانية حدوث هذا التصور رغم كل مافيه من مخالفة للامكانيات البيولوجية فى الإنسان .

وقد أعطت هذه الموجات الشعرية للشاعر الحديث حرية أكثر فى التنويع فى تفاعيله المستخدمة فى القصيدة الواحدة حيث ارتبطت كل دورة نغمية تقريبا بتفعيلة مغايرة لاعتمادها على دفقة نفسية شعورية ، وإن ارتبطت بالموقف العام ، إلا أنها تشكل تكوينا مكتفيا بذاته .

ثالثـا : القافيـــة .

أما القافية فقد ارتبطت فى التشكيل الموسيقى التقليدى — كما سبق ورأينا — بالأساس الموسيقى الذى قام عليه هذا الشعر فكانت «تنسيقا معينا لعدد مــن الحركات والسكنات ذات الطابع التجريدى الذى للأوزان» (١) باعتبارها عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة تقوم بمثابة الفواصل الموسيقية التى يتوقع الشاعر ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن : (٢)

فالقافية فى الشعر الكلاسيكى — العربى بالطبع — فى إطار التشكيل الموسيقى التقليدى تركيبه من الايقاع الصوتى القائم على النظام والتوقع .

ويدخل فى هذه التركيبة حرف الروى ؛ «وهو الصوت الذى كانت تنسب إليه القصيدة أحيانا لاشتراكه فى كل قوافى القصيدة» (٣) . وهو فى اطار هذا المفهوم لايدخل فى التشكيل الموسيقى إلا من حيث صفاته الصوتية على النحو الذى تناوله علماء العروض والباحثون فيه . (٤)

• • •

---

(١) د. عز الدين اسماعيل . الشعر العربى المعاصر ص ١١٣

(٢) د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٣٤٦

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٧

(٤) على سبيل المثال ص‌ص ٢٤٧ — ٢٦٨ من موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس حيث تناول حروف الروى من حيث شيوع تداولها وخصائص كل حرف وحركة الروى والحركة التى قبلها وهكذا .

لقد شهد تاريخ القصيدة العربية تجاربا عديدة فى القافية للخروج بها من اطارها التقنينى ، ربما لإحساس الشعراء بما فى هذا الالتزام من اجهاد لهم والزامهم طريقا من التكلف والتعسف (١)

وشهد العصر العباسى كما شهد الأدب الأندلسى نماذج من هذه التجارب التى ربما تأثرت بحركة الغناء وازدهاره وبتعدد أنغامه وتعقدها إلى الدرجة التى أصبحت تتطلب من الشعر نوعا من تعدد القوافى وتنوعها . (٢)

وكان من نتائج هذه التجارب ماعرف بالقوافى المزدوجة الذى يتفق فيه مصراعى كل بيت فقط . وماعرف بالمشطر الذى ينظر فيه إلى الأشطر لا إلى الأبيات ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة ، ومن هذا المشطر المثلثات وإن كان قليلا كما يذكر الدكتور إبراهيم أنيس ، وهو الذى تتغير فيه القافية كل ثلاثة من الأشطر ، ومنه المربع الذى يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر تخضع لنظام فى التقفية يتغير بعد كل شطرة ، ومنه المخمس الذى يتبع نفس هذا النظام فى الأشطر . (٣)

ومن هذه القوافى كذلك ماعرف بالمسمط ، «وأظهر مايتميز به الشعر المسمط فى قوافيه أن تتكرر قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الاشطر(٤) وإن كانت صور المسمط كثيرة جدا . وتعتبر الموشحات ونظمها المتعددة فى القافية من هذه هذه المسمطات .

---

(١) موسيقى الشعر ص ٢٨٩

(٢) المرجع السابق ص ٢٩٩

(٣) نفس المرجع ص ٣٠٢

(٤) موسيقى الشعر ص ٣٠٧

. . .

وقد سيطرت هذه التغيرات فى القافية كما سبق ورأينا على الشعر العربى خلال فترة الكلاسيكية الجديدة والرومانسية حتى بدأت تجارب الشعر الجديد فى أواخر الأربعينيات ، وأحس الشاعر الحديث بمدى ثقل القافية كنوع من الإلزام الخارجى ، فطرحها ضمن ماطرح من شكليات الوزن الشعرى .

على أن هذا لايعنى أن الشاعر الحديث قد تخلص نهائيا من القافية ، فالقافية لاتزال قائمة فى هذا الشعر ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذى عرفت به فى اطار الموسيقى التقليدية .

لقد استخدم الشاعر الحديث نوعا من التقفية لتنسيق موسيقى جاء فى نهاية السطر الشعرى وفى نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها فى القصائد التى ، تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية .

ولهذا كان لزاماً على القافية بعد أن أصبحت أنسب صوت يمكن أن تنتهى عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها إلى دفقة جديدة ، أن تتخلص من مشكلة حرف الروى الذى تحول بدوره إلى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لايخضع لتنظيم خارجى مفروض .

وقد سجلت لنا القصيدة العربية الحديثة نماذج من القافية ، كهذه القافية المتولية التى نراها فى الجزء التالى من قصيدة البياتى «المجوسى» :

المجوسى من الشرفة للجار يقول :
يالهــــا من بنت كلبـــــة
هذه الدنيا التى تشبعناموتا وغربة

كان قلبي مثل شحاذ على الأبواب يستجدى المحبة
وأنـــا لم أتعـــد العاشـــرة
فلماذا أغلقوا الأبواب فى وجهى ؟
لمـاذا عنـدليب الحـب طـار ؟
عنـــدما مـات النهار . (١)

ومن نماذج القافية فى الشعر الحديث كذلك ، هذه القافية المتراوحة التى نراها فى قول صلاح عبد الصبور :

ينبئنى شتاءهذاالعام أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثلــه ، ذات شتاء
ينبئنى هذا المساء ، أننى أموت وحدى
ذات مساء مثله ، ذات مســاء
وأن أعوامى التى مضت كانـــت هباء
وأننى أقيم فى العـــــراء
ينبئنى شتاء هذا العام أن داخـلى
مـــرتجـــــف بـــــرداً (٢)

وبالرغم مما يمكن أن تعطيه لنا الدراسة الاستقصائية لعدد كبير من هذه القوافى المتراوحة والمزدوجة والمتوالية فى الشعر العربى الحديث ، فاننى برغم هذا أميل إلى القول بأن هذه التقفية شكل غير متعمد ، وأن حركتها هنا أشبه ماتكون بالتموج الذى لايخضع لنظام معين ، وأصدق مثال على هذا حركة

---

(١) الكتابة على الطين ص ٦١

(٢) ديوان صلاح عبد الصبور ص ١٩٣

القافية الداخلية أو النهائية كوقفات موسيقية ، كما نراها فى الموجات الشعرية الأولى من قصيدة الشاعر العراقى شاكر العاشور «عن الميلاد والثورة» :

قدماك الآن لاتعرف الأرض ، على طول المسافات ، ارتخاء ،
وأنا من فرحة العينين ، والشمس التى تسقط فى كفيك ...
... استشرف أيامى ، ولا أبكى على مافات ،

ضميني لهيباً طالعاً من حرقة الماضى ،
ونهراً صاعداً من عطش الأرض إلى صدرك
... وعداً وغناء (١) .

فسيتضح لنا من خلال تأملنا لهذه الوقفات التى حددها الشاعر بعلامات التنقيط على أنها وقفات موسيقية بديلة لنظام القافية التقليدى ، سيتضح لنا من خلال تأملنا لهذه الوقفات أن القافية فى الشعر الحديث أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوى والموسيقى والنفس كما أدركها الشاعر . وسيتضح كذلك أن القافية بهذا المفهوم أصبحت تعتمد فى المرتبة الأولى على الحاسة الموسيقية الكامنة فى الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشاعر .

---

(١) فى حضرة العاشق والمعشوق ص ٨٣ .

رابعا : موسيقى قصيدة النثر

بدأت قصيدة النثر كتعبير شعرى يعتمد على شكل من الايقاع النفسى فى الشعر العربى الحديث منذ أواخر الستينيات كما تذكر الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسى (١) .

وقصيدة النثر كما تبدت فى أعمال توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد الماغوط وأنسى الحاج وفى بعض أعمال أدونيس ويوسف الخال وشوقى أبو شقرا ، تختلف إختلافا بينا عن ذلك الشعر المنثور الذى رأينا طرفا منه عند أمين الريحانى من قبل ، فهذا الأخير يخضع لشكل من التلوين الموسيقى الخارجى المعتمد على بعض الزخرفة اللفظية .

اعتمدت قصيدة النثر كما تبدت فى أعمال شعرائها على صورة موسيقية نفسية ترتبط إرتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية .

فالغت قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهرة فى كل أشكالها . فلم تعد القصيدة تعتمد فى إحداث التوتر النفسى على التوقيت الموسيقى الموقع ، سواء فى أسلوبه المتوقع أو المفتوح ، وإنما أصبحت كما يقول أدونيس «قفزة خارج الحواجز كلها وتمردا أعلى» (٢) باعتمادها فى صورتها الموسيقية على الايقاع الذاتى الخاص ، الذى تبدى كايقاع حدسى ندركه خلال إدراكنا للتجربة الشعرية . فلا يمكن أن نشعر به شعوراً مسبقاً على إدراك التجربة كما يحدث

---

(١) الشعر العربى تطوره ومستقبله ص ٤٤

(٢) أدونيس ، قصيدة النثر — مجلة شعر البيروتية ، العدد ١٤ — ربيع ١٩٦٠

عادة بالنسبة للموسيقى الشكلية الخارجية التى تتصل أول ماتتصل بالحواس ، وإنعكاسها على الإنفعالات .

ونظرة فى بعض نماذج قصيدة النثر ، ستوضح لنا بشكل أدق هـــذه الخصائص الداخلية «للصورة الموسيقية فى قصيدة النثر» .

يقول محمد الماغوط فى قصيدته «مصافحة فى أيار» (١) .

— هل وجدت عملا ؟

— لا

— هل كتبت شيئا ؟

— لا

— هل أحببت أحدا ؟

لا

فهذا المنولوج الشعرى إلى جانب مافيه من سيوله نثرية ، يمتلك أهم خصائص الموسيقى كلغة شعرية وهى الشحنة الانفعالية المتوترة .

لقد اعتمدت قصيدة النثر بإلغائها كل مايمكن من شكلية موسيقية خارجية على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية كتجربة أحالت التفجر محل التسلسل والرؤيا محل التفسير .

نرى هذا بوضوح من خلال إدراكنا لقول أنسى الحاج مثلا :

١ — جريمة الحرباء

---

(١) غرفة بملا يين الجدران ص ٣٥

أقدر أن أقول أى شئ ، أسلحتى تزدهر أو تخسف
وفقا للقمر أنا من شرفات المسافات ولى بينهم نصب شعره
ملتهب العظمة . صوتى بين الموت ، وبينى لاى شئ
أقدر أن أقول للورقة البذرة والفأس بياضها جميع
ألوانى (١) .

وهكذا لم يعد الجمال الموسيقى المطلوب من الصورة الموسيقية فى القصيدة جمالا منسجما منطقيا ، وإنما أصبح جمالا — لانكون مغالين إذا وصفناه بأنه جمال موضوعى يتملص من كل محاولات التقنين القواعدى .

إنها صورة ذاتية خاصة تسوقها مشاعر التجربة كبعد نفسى لها كما يقول جبرا إبراهيم جبرا فى قصيدته «قدحا ملأت بألفاظى» :

هذه خمرنا : الفاظنا المقطرة
للشاعر فى حشانا
للحس فى دمانا ، للرعب فى رؤانا
نصبها ، وإن نفدن
لعشاقنا ، مبغضينا
فتطلق منهم كالحميا ، القلب واللسانا
ونشغل الناس ، ولو ليلة
بحشانا ودمانا ورؤانا (٢)

---

(١) أربع قصائد ، مجلة شعر البيروتية ، العدد ١٧ من السنة الخامسة — شتاء ١٩٦١

(٢) مجلة شعر البيروتية ، العدد الخامس — السنة الأولى — شتاء ١٩٥٨

خامسا : موسيقى التعبير

اتجه الشاعر الحديث كما اتضح لنا من تناول جوانب الموسيقى التركيبية فى القصيدة العربية الحديثة ممثلة فى الوزن والقافية – « إلى جعل التشكيل الموسيقى فى مجمله يرتبط أكثر بالحالة النفسية التى يصدر عنها الشاعر . ومن هنا برزت أهمية الموسيقى التعبيرية الداخلية كشكل موسيقى أقدر على الإتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية ، فاتجه الشعراء من ثم إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ وإلى الإلحاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالى ، كما اهتموا بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال .

وسنحاول خلال هذا الجزء عن موسيقى التعبير أن نتبين جوانب من ملامح هذه الموسيقى التعبيرية فى القصيدة العربية الحديثة من خلال أعمال شاعرين هما صلاح عبد الصبور ونزار قبانى .

* * *

اعتمد صلاح عبد الصبور فى صورته الموسيقية اعتمادا كبيراً على الحقائق الصوتية المكونة للألفاظ المستخدمة ، وعلى التشكيل الصوتى المنغم لهذه الألفاظ . وهى خصائص داخلية بعيدة إلى حد كبير عن متطلبات إيقاع الأوزان الخارجية فى التفاعيل والقوافى .

صلاح عبد الصبور شاعر إنسان ، متأزم وجوديا ، يعانى من الوحدة ، والغربة والضياع والإحساس بالكآبة كما سنرى فى تناولنا لتجربته البشرية فى الباب الرابع . وهو إلى جانب هذا يحس إحساساً هائلا بالسأم يلون كل

معطيات الخارج ، وهو فى نفس الوقت متردد بين القبول والرفض ، وحتى فى قبوله يجد حرجا كبيراً فى الجهر بقبوله . ولهذا اعتمد على موسيقى خافتة تبدت فى استغلاله للألفاظ التى تحوى قدراً كبيرا من الصوامت الاحتكاكية المهموسة كالفاء والسين والصاد والشين والخاء والحاء والهاء. فهذه «الصوامت إلى جانب مافيها من خصائص صوتية تجعلها أقرب إلى الهمس لما تتصف به من اعتمادها على قدر قليل جدا من البروز بالقياس إلى الأصوات المجهورة إلى جانب هذه الخاصية فإن هذه الصوامت تحتاج فى نطقها إلى قوة من إخراج النفس أعظم من التى يتطلبها نطق الصوامت المجهورة أو الصوائت، كذلك فإن نطق هذه الصوامت المهموسة يحتاج عادة إلى جهد عضوى أقوى من الذى يستدعيه نطق غيرها (١) .

ولعل فى اعتماد هذه الصوامت المهموسة على الجهد العضوى وقوة النفس مايعطى إحساسا موسيقيا انفعاليا بمدى الجهد فى معاناة التجربة .

اعتمد صلاح عبد الصبور على هذه الخاصية للموسيقى الصوتية إعتماداً كبيرا يمكن أن تؤكدها أى دراسة استقرائية تفصيلية ، بحيث إننا إذا أخذنا أى جزء من أى قصيدة من قصائده فسوف نراها مصداقا لما قلناه سابقا :

بالأمس فى نومى رأيت الشيخ محي الدين
مجذوب حارتى العجوز
وكان فى حياته يعاين الاله
تصورى ، ويجتلى سناه

---

(١) د. محمود السعران : علم اللغة . ص ١٦٤ .

وقال لى ... ونسهر المساء
مسافرين فى حديقة الصفاء
يكون مايكون فى مجالس السحر
فظن خيرا ، لاتسلنى عن خبر (١) .

فليس من شك فى أن القيام بعملية استقراء لهذه الصوامت الاحتكاكية المهموسة فى المقطوعة السابقة ، سترينا قدرة الشاعر الانفعالية على اختياره اللاواعى للموسيقى الداخلية المعتمدة على مافى الألفاظ من خصائص صوتية خاصة بمكوناتها الحروفية .

كذلك اعتمد عبد الصبور فى صورته الموسيقية على التشكيل الصوتى ، (التنغيم) للتراكيب ، فهو يستخدم درجات متفاوتة فى موسيقى الكلام وذلك للتعبير عن المشاعر والانفعالات الخاصة بموقف الشاعر ورؤيته .

وأول وسائل الشاعر لتحقيق هذا التشكيل اعتماده على التنويع فى عدد التفعيلات المستخدمة :

وتقودنا الذكرى الصموت إلى عميق نفوسنا الملأى
وتختلج الظلال
ونهيم فى كنا وكان
ويعود ذياك الزمان
ونروح فى استرخاءة الموجوع ننشد عمرنا فى ظله
يوما فيـــوما

---

(١) رسالة إلى صديقة . الناس فى بلادى . الديوان ، ص ٧٩ .

الصفحة الأولى

وكان مجيئه وعدا من الآجال ... الخ (١)

وإن كانت هذه الوسيلة قليلة الأهمية للموسيقى التعبيرية الداخلية التى تعتمد أكثر ماتعتمد على الإحساس بالدرجات الإنفعالية للصوت اللغوى — إلا أن الشاعر هنا يحاول أن يعيننا على تمثل الانفعالات الخاصة أثناء قراءة العمل بكل مايمكن من وسائل يمكن أن تتعاون فى تشكيل أصوات كلماته على نحو يتناسب مع انفعالاته المثارة .

ومن هذه الوسائل كذلك اعتماد الشاعر على تنويع الأسلوب الصوتى فى شعره مابين خبرى واستفهامى وتقريرى وتأكيدى بالإثبات أو بالنفى ، وتكرار أساليب وكلمات بعينها كما نرى فى هذا النص :

أين أعلق تذكاراتى ؟
والحائط منهار
أين أسمر حزنى ، شغفى
أفراحى ، ولهى ، لهفى
والحائط منهار
ياأيتها الأمسية الصيفية
ردى عنى أنسام النسيان
أو فاعطينى صندوقا من كلمات

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص ٣٤٢ .

كى أخزن منه بعض المقتنيات
ياأســـــفى .
هربت مقتنياتى كالطير الهيمان
تذكاراتى ارتفعت نحو الآفاق الغيمية
حبلا من دخان (١) .

* * *

وهكذا نرى أحد جوانب الصورة الموسيقية التعبيرية فى الشعر العربى الحديث من خلال شاعر من شعرائها ، هو صلاح عبد الصبور ، صورة موسيقية صوتية اعتمدت على الخصائص الصوتية للحروف أولا ، وعلى التشكيل المنغم للألفاظ والتركيب ثانيا .

* * *

جانب آخر لموسيقى التعبير فى الشعر العربى الحديث تمثل فى الموسيقى التصويرية ، سنراه من خلال شعر نزار قبانى .

فقد تميزت أشعار نزار قبانى بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الإنفعالية التى يعبر عنها . وقد استطاع نزار هنا أن يتوسع فى استخدام هذه الموسيقى التصويرية أكثر مما كانت عليه عند أبى ريشة ، وأبى شبكة وسعيد عقل .

ووصل نزار قبانى قمة استخدامه لهذه الموسيقى فى قصيدته سامبا التى

---

(١) شجر الليل ، ص ١٥ — ١٦ .

حاول فيها أن يجعل أنغام الحروف وايقاعات الكلمات والجمل تنسجم مع الجو العام للرقصة التى نحس فيها بإيقاع الخطوات والموسيقى الراقصة وحركات الراقصين من خلال الصورة الموسيقية العامة للقصيدة :

تلك سامبـــــــا
نقلة ... ثم انحنـــاءة
فالمصابيح المضـــاءة
تتصــــبى
...
جريهـــــا
خطوات أربعا ......
أبدا ... تمضى معا...
وتليهــــا
...
شبه غفــوة
فيميل الراقصـــــان
ويغيب الحاجبــــان
عبر نشــــوة (١)

ففى الإرتكاز بالتاء والكاف فى قوله تلك ، نحس دقة ايقاع البداية ، ثم تأتى كلمة سامبا بعدها بحركة السين المهموسة والمد بعدها ووقفة السكون عند

---

(١) نزار قبانى (سامبا) .

الميم الشفهية ثم المد بعد الباء ، لتعطى لنا إيقاع الحركة . بعدها يأتى الشاعر « بنقلة » وهى كلمة خالية من حروف المد إلى جانب قافها الساكنة ، فنحس معها أن الحركة حركة سريعة حادة ، يأتى بعدها العطف بثم ليعطى إحساسا بالتراخى الذى تعقبه «انحناءة» التى تحمل فى موسيقاها الصوتية معنى الانحناء المتمايل بتقابل مقاطعها الصوتية إن حى ناءة . وعلى هذا النحو تمضى سائر القصيدة .

نحن هنا إذن أمام شاعر ينتقى — بلا وعى بالطبع — ألفاظا توازن موسيقاها حجم موصوفاتها باعتمادها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية ، وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية . وتتعاون هذه العناصر مجتمعة مع الوزن الخارجى وحركات القافية لتعطى لنا فى النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالى ومثيراته الحسية .

يقول نزار قبانى فى المقطع الأول من القصيدة الشريرة . (١)

مطر ... مطر ... وصديقتها
معها ، ولتشرين نواح
والباب تئن مفاصلـه
ويعربد فيـه المفتـاح
شى بينها ...... يعرفه
اثنان ... أنا ، والمصباح
وحكاية حب ، لاتحكـى
فى الحب ، يموت الإيضاح .

---

(١) قصائد من نزار قبانى ص ١٥٦ .

من القراءة الأولى لهذه المقطع سوف نحس فيه بايقاعات نافرة قلقة مثارة بطريقة حادة . وسوف نقرأ فيه هذا المعنى ، معنى القلق والتحفز المتوتر ، وسنشعر معه بتوتر فى انفعالاتنا واثارة غير عادية فى حواسنا .

وإذا بحثنا عن عناصر ومكونات هذا التهييج الحسى ، فسوف نراه أولا فى استخدامه المزدوج لتفعلية المتدارك فاعلن فى صيغتها الخبيبة المزحفة ، فعلن بتسكين العين وتحريكه ، وهو ايقاع يستمد مقوماته من اسمه (الخبب) الذى هو نوع من العدو نظرا لما فى هذا الايقاع من تدفق وسرعة . وسوف نراه ثانيا فى اعتماد الشاعر على شكل من القافية المتتالية فى تداخلها .

وسوف نراه ثالثا فى اعتماد الشاعر على الكلمات ذات الدلالة الصوتية التى تتناسب وتوتر الانفعال الذى قارب أن يصل لدرجة الحصر ... مطر ، مطر ، نواح ، تئن ، مفاصله ، يعربد المفتاح ، المصباح . وسوف نراه كذلك فى تلك القافية المنتهية بالحاء بعد المد فتكون بمثابة الفحيح الانفعالى الناجم عن حدة الانفعال المتوتر .

* * *

وهكذا يتضح لنا أن الشعر العربى الحديث فى صورته الموسيقية يعتمد على الموسيقى التعبيرية أكثر من اعتماده على الموسيقى التركيبية .

حقيقة لم يلغ هذا الشعر الموسيقى التركيبية كلية باستثناء قصيدة النثر . وقد بدأ هذا فى تجارب التفعيلة التى تحدثنا عنها ، وفى تجارب القافية كذلك . وانتهينا من بحثنا حولها إلى أن هذا الشعر الجديد قد اعتمد فى موسيقاه التركيبية على وحدات موسيقية مكررة وإن لم تخضع فى تكرارها لقاعدة تنظيمية ، وعلى شكل كذلك من أشكال القافية .

ولكن الملاحظ — كما رأينا — أن هذا الشعر الجديد قد اتخذ من هذه الموسيقى التركيبية وسيلة من وسائل الموسيقى التعبيرية ، حينما ربط حركة الموسيقى فيها بالموقف النفسى الانفعالى للتجربة .

وهذا يوضح أهمية الموسيقى التعبيرية فى القصيدة الشعرية الحديثة كإطار ملازم للتجربة الشعرية ومثير للانفعالات الخاصة بها .

وعلى هذا النحو تتضح لنا الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الحديثة ، كجانب من جوانب لغة القصيدة الشعرية ، على أنها صورة تركيبية تعبيرية ترتبط أوثق ارتباط بانفعال التجربة الشعرية .

الباب الرابع

التجربة البشرية

التجربة البشرية

المقصود بالتجربة البشرية هنا ، مضمون العمل الشعرى بما فيه من افكار وقضايا ومواقف ، وبما يشتمل عليه من رؤية ، خاصة كانت أم عامة . وبمعنى عام ، فهى المحتوى البشرى الذى يحمل الانفعالات الشعرية فى صورتيها الخيالية والموسيقية ، ويصعدها حتى يصل معها إلى نهاية الأنفعال فى لحظة إشباعه .

وتمثل التجربة البشرية بهذا المعنى الوجه الثالث للغة الشعر . فلا يستطيع الباحث من ثم أن يتجاهل الحديث عن التجربة البشرية فى العمل الشعرى حينما يريد أن يتحدث عن التجربة الشعرية كتجربة لغة ، أى حينما يريد أن يتحدث عن لغة الشعر . فلغة الشعر كما سبق ورأينا تشمل وحدة التمازج بين الرؤية البشرية والصور الشعرية والموسيقية ، وهذه الوحدة الممازجة هى التى تقودنا فى النهاية إلى الإحساس بالتجربة الشعرية كتجربة فنية ، تعتمد على طاقات اللغة الدلالية والايحائية والتعبيرية الموسيقية .

* * *

وإذا تتبعنا التجربة البشرية فى القصيدة العربية خلال دراسة تاريخية للشعر العربى فى عصوره المختلفة . فسوف نرى كيف اختلف مجال التناول فى التجربة البشرية تبعا لإختلاف مفهوم الشعر ووظيفته فى كل عصر من هذه العصور أى تبعا لاختلاف الإطار الحضارى لكل عصر .

ففى ظل النظرة الكلاسيكية اهتم الشعر العربى بالتعبير عن الحياة العامة

الظاهرة تعبيرا تسجيليا ، لم يهتم بالحياة الخاصة الذاتية إلا فى نماذج قليلة ، اعتبرت فى عصرها ثورة وخروجا على المفهوم الشعرى كما حدث بالنسبة لرأى النقاد فى شعر أبى نواس وبشار .

وحينما أخذ المد الكلاسيكى ينحسر عن الحياة الفنية — فى أدبنا العربى ، — منذ نهاية الربع الأول من هذا القرن ، بدأت الدعوة الرومانسية تجربة ذاتية تهدف إلى التعبير عن الشخصية الذاتية ومشاعرها ووجدانها وأحاسيسها الخاصة من خلال أزمة الإنسان الجديد الجديد الذى عاين الحياة كمشكلة فى كل وجه من وجوهها ، فعبرت عن الحب المحزوم وعزلة الفرد عن المجتمع والبحث عن الأمان فى أحضان الطبيعة والوجدانيات القلقة ، إلى آخر هذه الموضوعات التى حفلت بها أشعار الرومانسيين منذ البدايات عند العقاد والمازنى وشكرى حتى صالح جودت وأحمد رامى ومحمد حسن اسماعيل .

ولقد ظلت الحركة الرومانسية مسيطرة على الذوق الشعرى العربى حتى الحرب العالمية الثانية التى فاجأت الحس العربى وهو غارق فى رومانسية حالمة هاربة .

وانتهت الحرب الثانية وقد تمخضت — بالنسبة للعالم العربى — عن ثورات عديدة اجتماعية وثقافية وسياسية وعسكرية ، أدت مجتمعة إلى وعى أكثر بقضية الفن والفنان ، وإلى إنغماس أشد من الفنان فى واقع مجتمعة ، فأصبح التعبير الفنى حصيلة التمازج الخلاق بين الوعى الذاتى والوعى الجماعى . وبالتالى حاول الشعر العربى الحديث أن يكون إيقاعا لهذه الثورات وتفجيرا لرموزها الحضارية والإنسانية ، وتجليا واضحا لحركة هذه الثورات وتناقضاتها ،

واندفاعها الصارخ العنيف للتحقق والاستمرار (١) » وأصبحت الصفة الرئيسية التي تلتصق بهذا الشعر كونه شعراً ثورياً في شقيه السلبي والإيجابي . وأنه يحمل هما جمالياً ، وهما حياتياً (٢). فتكشفت للشاعر موضوعات جديدة ضمن رؤيته الشعرية ، نتيجة لمعيشته المتعمقة لوجوده الإنساني الشامل ، حيث لم يعد يقتنع بالوجود المحلي الذي ينتمي إليه انتماء مباشرا . فقد أدت ظروف الحرب ومانتج عنها ، وسهولة الاتصال بالعالم ، وشيوع الحضارة والمعارف الإنسانية وسهولة تحصيلها ، إلى أن أصبح إنسان هذا العصر إنسانا لايعى كل محتويات عصره فحسب ، بل كل المنجزات البشرية على مستوياتها الاجتماعية والتاريخية والعلمية والسياسية والفنية . فانهماك الشاعر الحديث في الإطار الحضاري لعصره جعله يكتشف موضوعات جديدة غير مجرد التسجيل للظواهر المحلية أو التعبير عن الهموم الفردية الخاصة ، خاصة وأن فنان هذا العصر نتيجة لأصالة رؤيته الشعرية وجديتها يحاول جاهدا أن يفهم أبعاد عصره وقيمه ومثله .

وهكذا تعددت وجوه الرؤية الشعرية واتسعت في القصيدة العربية الحديثة حيث استطاعت أطر الحياة العربية الحديثة؛ الإجتماعية والسياسية والفكرية والدينية ، أن تحقق تحررها واستقلالها ، وأن تعين بالتالي على اكتشاف الذات العربية وعلى قدرة هذه الذات على مواجهة نفسها والعالم من حولها .

---

(١) أمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث ص ١٠

(٢) عصام محفوظ . دفتر الثقافة العربية الحديثة ص ١٧ .

وتلى هذا مجموعة الثورات التى خاضتها الذات العربية ضد رواسب الماضى على المستوى السياسى والاجتماعى والثقافى ، وظهور مجموعة الحلول الاجتماعية والسياسية ، كالحل الاشتراكى ومفهوم الحياد الايجابى والتعايش السلمى ، وكتلة عدم الإنحياز — كتأكيد للاحساس بالذات العربية من ناحية ، وللاحساس بالذات الجماعية من ناحية أخرى . وحول هذا يقول البياتى : «كان البحث عن الشكل الشعرى الذى لم أجده فى شعرنا القديم ، وكان التمرد الميتافيزيقى على الواقع جملة دون وضع بديل له ، والأشواق التى لاحصر لها ، والتطلع إلى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيدا عن الشعارات التى استهلكت . كان هذا البحث هو ماأدى إلى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجماهير ، وإلى إكتشاف بؤسها المفزع . وهنا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقى فى نفسى ، ونمو الواقع الإجتماعى والسياسى ، وكان هذا النمو إنعكاسا وتفاعلا مع ماحدث فى المجتمع العربى ذاته من تحول إلى الثورة الايجابية نفسها (١) .

وهكذا نشأت فكرة الحرية والإلتزام والثورية فى الشعر العربى الحديث نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التى يعيشها وإدراكه لخطورة الدور الذى يقوم به إزاء هذه المشكلات ، فأصبح الشاعر العربى الحديث من ثم مطالباً من قبل التزامه بموقفه بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب وذلك من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة لها ، وإنخراطه فى هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها وحتى يقف فيهـا على العناصر الجوهرية الكامنة فى أغوارها والمسببة لوجودها (٢)» .

---

(١) مجلة الآداب البيروتية ، مارس ١٩٦٦ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٣٧٤ .

وضم هذا الإطار عددا كبيرا من الشعراء ، منهم من اتخذه مرحلة كالسياب ، ومنهم من تناوله كموضوع من الموضوعات العديدة التى يتناولها كأحمد عبد المعطى حجازى وصلاح عبد الصبور وكيلانى سند وكمال عمار ومحمد ابراهيم أبو سنة ، ومنهم من جعله مداراً لرؤيته الشعرية كموقف خاص مثل البياتى وكاظم جواد وسعدى يوسف ومظفر النواب وشوقى بغدادى ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ومحمد مفتاح الفيتورى ومحيي الدين فارس وصلاح أحمد إبراهيم والميدانى بن صالح وأحمد القديدى ومصطفى الحبيب بحرى .

وإلى جانب هذا الموقف الاجتماعى كشكل من أشكال التجربة البشرية فى الشعر العربى الحديث ، كان هناك الموقف الذاتى الذى جاء نتيجة مباشرة لاصطدام الذات بالوجود . فقد أدت الفلسفات العديدة والظروف التى مر بها المجتمع الإنسانى إلى أهمية اكتشافات علم النفس — منذ فرويد ويونج وبرجسون — فى زيادة الحاجة إلى اعادة إكتشاف هذه الذات ، وخاصة وإن الإنسان المعاصر قد استطاع نتيجة التطورات الاجتماعية أن يتخلص من سيطرة العقل الجماعى .

وحينما حاول الشاعر العربى الحديث كانسان معاصر أن يكون مخلصا لذاته «اهتز أمامه النظام الخارجى واهتزت القيم والمعايير التقليدية (١) ، ومن ثم تولدت مشاعر ذاتية إلى جانب الموقف الإجتماعى ، كالحزن واللاانتماء ، والحسية الجمالية .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .

الفصل الأول

الموقف الاجتماعى

الموقف الاجتماعى

(١)

أدت ظروف الحياة العربية ومشكلاتها منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن وقبيله بقليل — كما ذكرنا من قبل — إلى زيادة إحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التى يعيشها وإدراكه لخطورة دوره فى مواجهة هذه المشكلات والتزامه بواقعه وقضايا شعبه .

فقد أعانت ظروف مابعد الحرب العالمية الثانية فى العالم العربى على احداث تغيير فى الخط الفكرى الذى يسير فيه الأدب وكان من هذه الظروف اكتشاف الجماهير العربية حاجة أنظمة الحكم المحلية إلى التغيير من ناحية اتجاهاتها السياسية الاجتماعية باعتبارها أنظمة متعاونة مع الاستعمار فى معظمها ، ومنها إحساس هذه الجماهير بالتطلع إلى الاستقلال والحرية بعيدا عن أطماع العالمين الشرقى والغربى ، مما مهد بعد ذلك لقيام كتلة العالم الثالث ، ومنها إحساس هذه الجماهير بحاجتها إلى نوع جديد من الحياة القائمة على التغيير فى إطارها السياسى والإقتصادى والاجتماعى والفكرى وذلك بعد معاينة هذه الجماهير لما تمخضت عنه الحرب العالمية ، ومنها أيضا أن الحركة النقابية فى العالم كانت قد بدأت تحظى باهتمام كبير بين العمال (١) .

لقد أدت هذه الظروف إلى فتح المجال لنظرات ومواقف جديدة فسر الأدب من خلالها على أنه نقد للحياة وتفسير لها « فالنقد يقتضى أولا الفهم ،

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ، ص ٢٨٩ .

وهكذا صار الأديب مطالبا بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب مايكتب ، وهو لن يستطيع فهمها إلا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة ، وانخراطه فى هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة فى أغوارها والمسببة لوجودها(١).

لقد أوضحت هذه الظروف ضرورة ارتباط الأدب بالعمل الاجتماعى والسياسى كإتجاه من الفنان للارتباط بحركة التاريخ المعاصر فى نموها المطرد. ومن خلال هذا الارتباط تباين تعامل هؤلاء الفنانين مع الواقع المتناول ، وهو مالاحظه عدد من النقاد المعاصرين . فيقرر الدكتور العشماوى أن هذه المرحلة من تاريخنا المعاصر قد أوضحت حتمية ارتباط الأدب بعالم الفعل والسياسة ، وأن مجال التباين كان مايزال كبيراً بين شعراء هذه المرحلة فى تناولهم للحياة . ويرجع الأستاذ الناقد هذا التباين إلى أن « ثمة عوامل كثيرة تعمل فى توجيه الأديب وتحديد المسلك الذى يسلكه فى مجال انتاجه الأدبى ؛ عوامل تتصل بثقافة الأديب وروحه ومزاجه الفنى ، بل وجهازه العصبى أيضا (٢) .

فلاشك أن لهذا التباين الفردى آثاره فى موقف الشاعر الذى يتخذه من الواقع مما تنتج عنه بالتبعية أشكال متعددة ، وإن جمعها اطار واحد من حيث وجود سمات مشتركة وخصائص أساسية سائدة .

فشعراء مثل عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب (فى فترة من حياته)

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى الحديث ، ص ٣٧٤ ،
(٢) الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ٢٠٧ .

وكاظم جواد وسعدى يوسف ومظفر النواب وشوقى بغدادى وسليمان العيسى وفدوى طوقان وهارون هاشم رشيد ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وأحمد دحبور ومحمد القيسي ومعين بسيسو ، ومحمد مهدى المجذوب (فى نتاجه الأخير) ومحمد مفتاح الفيتورى ومحى الدين فارس وصلاح أحمد إبراهيم ومبارك حسن الخليفة وعبد الرحمن الشرقاوى وعامر بحيرى وعبده بدوى ومحمد مهران السيد ومحمد أبوسنه وكيلانى سند، والميدانى ابن صالح وأحمد القديدى ومنور صمادح ومصطفى بحرى وعمر السعيد الغربى . فشعراء مثل هؤلاء يصدرون فى نتاجهم من خلال إحساسهم بالوجدان الاجتماعى. إلا أن موقفهم مع هذا من هذا الوجدان قد تباين تبعا لاختلاف رؤيتهم للواقع الاجتماعى وتصورهم بالتالى لأبعاد الموقف الذى يصدورن عنه .

لقد نتج عن هذا التباين أن أخذ الموقف الإجتماعى شكل الثورة المتحمسة الإنفعالية عند سليمان العيسى ويوسف الخطيب ومحمود الفيتورى ومعين بسيسو .

أما عن شعراء المقاومة أمثال سميح قاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد ، فقد اتخذ الموقف الاجتماعى إلى جانب الحماس الانفعالى شكلا ملتزما أكثر تحديدا ، وقد تطور هذ الموقف من خلال موقف جدلى عند عبد الرحمن الشرقاوى ومحى الدين فارس وسعدى يوسف وأمل دنقل ووصل إلى شكله المتكامل فى الدعوة إلى الحرية الإجتماعية من خلال أعمال عبد الوهاب البياتى .

* * *

كانت بدايات هذا الموقف الاجتماعى بدايات انفعالية ثائرة نراها فى أعمال عدد لا بأس به من الشعراء العرب المعاصرين الذين اتخذوا من الانفعال الثائر أساس موقفهم الاجتماعى مثل كاظم جواد والعيسي ويوسف الخطيب

وبسيسو وأغلب شعراء السودان الواقعيين كمبارك وحسن الخليفة ومحمد عثمان صالح .

لقد تحول الشعر لدى هؤلاء إلى تدفق غنائى صاخب وإلى حماس مندفع ثائر نراه ، فى مثل قول مبارك حسن الخليفة :

أنا نمـــــر
أنا الدماء تنهر
أنا الخيول فى مسيرها
زمـــــر
زمـــــر (١)

ونراه كذلك فى « من أغانى الحرية » لكاظم جواد ، وفى أغانى أفريقيا وعاشق من أفريقيا واذكرينى ياأفريقيا للفيتورى . وتمثل أعمال الفيتورى فى الواقع هذا الموقف الانفعالى أبلغ تمثيل ، حيث تبدأ من غنائية ثورية تتغنى بالكادحين (قصائد : مازلت أغنى ، حصاد شعب : عاشق من أفريقيا) وبالأبطال الثائرين (قصائد : لومومبا ، والشمس والقتلة ، ونكرومـــا ، وإلى بن بيلا ورفاقه : ديوان عاشق من أفريقيا (ورسالة إلى جميلة ، ومقتل السلطان تاج الدين : ديوان اذكرينى ياأفريقيا) وتمتد خلال هذه الغنائيـــة حتى تتحول إلى صراخ هستيرى فى حماسة المندفع (٢) :

---

(١) مبارك حسن الخليفة : الحان قلبى ، ص ٧٥ .

(٢) رسالة إلى الخرطوم : اذكرينى ياافريقيا ، ص ٩٨ .

دمع وأفق ونار
والموت عريان ضائع
والشعب أعزل . . .
شعبي هذا الجريح المصارع
رأيته وهو صدر عار
يســـــد الشوارع

ومن خلال هذا الموقف الانفعالى الثائر يندفع الشاعر إلى إدانة أعـــداء التخلف والقهر الإجتماعى :

الذين اغتصبوا عرضك مرة
حملوا عارك زهرة
عبثت أقدامهم فى حرماتك
رقصوا فوق رفاتك
شوهوا تاريخك العالى ، المهيب الكبرياء
أغرقوه بالدماء
سرقوا أثمن مايحمله صدرك ياأم بلادى (١)

كما اندفع إلى اظهار حركة المد الانفعالى للبروليتاريا الثائرة :

نحن الذين نرفع النيران للشمس
ونعدو للهزيمـــة (٢)

---

(١) عصر الميلا د : عاشق من افريقيا ص ١٧ — ٢٨
(٢) الخطوة فى المدينة : إذكرينى ياأفريقيا ص ٩٢ .

وقد اختلطت هذه الانفعالية الثائرة بواقعية ثورية متأثرة بدرجة أعلى من الوعى السياسى فى أعمال شعراء المقاومة التى انطلقت من مجرد هذه الانفعالية إلى التعبير عن « حركة القوى المتصارعه فى الواقع العيانى المحدد فى ثورية تعبر عن نموها وصراعها واندفاعها وعن قضايا هذا النمووالصراع والاندفاع (١) .

لقد استيقظ الوجدان العربى فجأة بعد الحرب العالمية الثانية على جرح هائل فى كبريائه ، فقد اغتصبت فلسطين وتشرد أهلها فى الداخل والخارج فى مأساة غير عادلة وغير عادية فى آن واحد ، وأصبح الإنسان العربى المشرد يواجه حاضراً رهيبا مليئا بالتعاسة خاليا من الاشراقات . واندفع الجيل الأول لشعراء النكبة أمثال حسن البحيرى ومعين بسيسو وحنا جاسر وهارون هاشم رشيد وإبراهيم طوقان ، من واقع احساسهم بخطورة المرحلة التى يعيشونها ، اندفع هذا الجيل فى حماسية ثائرة للبحث عن الرفض والثورة . فيقول هارون هاشم رشيد على لسان لاجىء عربى مخاطبا ابنته :

فيصرخ سوف نرجعه
سنرجع ذلك الوطنا . . .
فلن نرضى له بدلا
ولن نرضى له ثمنا
ولن يقتلنا جوع
ولن يرهقنا فقر
لنا أمل سيدفعنا

---

(١) ناجى علوش : مقدمة ديوان أحمد دحبور : حكاية الولد الفلسطينى ، ص ٨ .

إذا مالوح الثأر
فصبرا يا ابنتي صبرا
غداة غد . . . لنا النصر (١) .

وهكذا ولد إيقاع مأساوى صاروخ وحاد فى الوجدان العربى ، لم يلبث أن تعددت أصواته فى شعر الجيل التالى ، سواء فى داخل الأرض المحتلة أو خارجها ،

اتجهت أشعار المقاومة داخل إطار من الواقعية الثورية إلى حنين حزين وإحساس مأساوى سلبى عند فدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسى ومحمود درويش ، فتحدثت سلمى الجيوسى وفدوى طوقان عن الأرض والشيخ العجوز وبيارات البرتقال ، وعن الغربة والحنين إلى الأرض والأخ الشهيد ، من خلال إحساس رومانسى بالحسرة والتوجع وصل إلى حد العويل المنتحب :

إنى من الأرض التى تمزقت
إنى من القوم الذين
من الجذور اقتلعوا ، من الجذور
وأصبحوا على مدارج الرياح
مبعثرين هاهنا وهاهنا —
لاينتمون
إلى وطن (٢)

* * *

(١) مع الغرباء ص ١٥ .
(٢) فدوى طوقان : أمام الباب المغلق ، ص ١٠

أما محمود درويش فقد اتجه إلى تقديم مذكرات شعرية من خلال هـذا الاطار الغنائى الحزين ، وتبرز أهمية هذه المذكرات الشعرية فى كونها تنفيسا إنسانيا لمرحلة الأزمة العربية :

سجـل
أنا عربى
أنا اسم بلا لقب
... ...
أنا عربى
سلبت كـروم أجدادى
وأرضـا كنت أفلحهـا
أنـا وجميـع أولادى
ولم تـترك لنـا
ولكـل أحفـادى
سوى هـذى الصخور
فهـل ستأخـذهـا
حكـومتكـم ... كما قيلا » (١) .

فقد أصبحت هوية الشاعر كعربى فقد كل شىء فى أرضه ، اسما بلا لقب ، ولم يعد له شىء أو حق فى هذه الأرض. لقد استطاع محمود درويش أن يسجل هذا الاحساس المأساوى وأن يبرزه كوثيقة إنسانية تفيض بالألم والحسرة والتوجع :

(١) بطاقة هوية : أوراق الزيتون .

بطاقة التشريد فى قبضتى
زيتونة سوداء
وهذا الوطن
مقصلة أعبد سكينها
إن تذبحونى ، لايقول الزمن :
رأيتكم :
وكالة الغوث لا
تسأل عن تاريخ موتى ، ولا
تغير الغابة زيتونها
لاتسقط الأشهر تشرينها (١)

ومحمود درويش فى تسجيله لهذا الاحساس المأساوى ، يتناوله من داخل اطاره الإنسانى ، إنه يريد أن يحيا وأن يعيش على أرضه ، وأن يصبح لـه الحق فى هذه الممارسة ، أما قضية الحرب مهما كانت فهى وسيلة لزرع العداوة والموت ، وسيلة عمياء لاتفرق بين عربى ويهودى . وقصيدته كتابة على ضوء بندقية من ديوانه بنفس الاسم تعطى لنا صورة إنسانية صادقـة لهذا الاحساس . . لليهودية شولميت التى تنتظر صديقها العائد من الحرب على باب البار ، ولكنه لن يعود . . . وتتذكر فى وقفتها يوم أن كان لها صديق عربى اسمه محمود وكيف كان هذا الصديق طيب القلب خجولا :

كان محمود صديقا طيب القلب
خجولا كان ، لايطلب منها

(١) حبيبتى تنهض من نومها ، ص ٩ .

غير أن تفهم أن اللاجئـــين
أمة تشعر بالبرد
وبالشوق إلى أرض سلبية (١)

لقد اكتشفت شوليت اليهودية فى وقفتها المنتظرة من لن يأتى الحقيقة الإنسانية الهائلة التالية :

نحن فى المذياع أبطال
وفى التابوت أطفال
وفى البيت صور . . .
ليتهم لم يكتبو أسماءنا
فى الصفحة الأولى
فلن يولد حى من خبر (٢)

وهكذا قامت أشعار فدوى طوقان وسلمى الجيوسى ومحمود درويش بدور المسجل لأزمة الإنسان العربى اللاجىء ، وإن كانت أشعار درويش أقل صراخا وأكثر تأملامن أشعار فدوى والجيوسي ، فقد استطاع محمود درويش أن يجعل المأساة داخل اطارها الإنسانى وأكثر اقترابا من الإنسان المسحوق فى كل مكان .

وعندما استطاعت أشعار المقاومة أن تتخلص من صيغتها الوثائقية التسجيلية فى أشعار سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمد القيسي وأحمد دحبور استطاعت أن تحقق اقترابا أكثر من مفهوم الواقعية الثورية . فقد تمكن هؤلاء

---

(١) ص ١٦
(٢) ص ٥٤

الشعراء من أن يكشفوا فى تناولهم لمأساة الواقع المحدد فردية البشر وتشابههم مع الآخرين ، وذلك حينما تناولوا قضاياهم كقضايا إنسانية عامة ، وحينما صوروا علاقاتهم الاجتماعية كعلاقات إنسانية عامة . وحينماصوروا الروابط التى تؤلف بينهم والقوى التى تسبب لهم الأضرار فى اطار الإنسانية ، وبشكل عام حينما قدموا فناواقعيا يمكن أن يقال عنه إنه يعكس تاريخ زمانه ويمنح الناس وعيا بالنسيج الأعرض للمجتمع الإنسانى الذى يعدون هم جزءا منه . (١)

فحينما يتناول محمد القيسي مأساته كلاجىء بلا وطن فى قصيدته «التطواف» مثلا ، فإننا لانرى فيها أثر للمحلية بقدر ما نشعر فيها بإنسانية مأساة الطواف المهزوم .يقول القيسى :

وجهى يفقد فى التطواف كثيرا
وجهى كرة والعالم يلهو
وأضيــــــــــــــع
من يملك منكم وجهه ؟
فليغرس فى عينى سبابته
من يملك منكم وجهه
— ٢
وجهــى وطـــــــــــنى
يحفل بالمدن المهزومة ـ والرايات المنكسرة
وجهى زهرة

---

(١) يتفق هذا المفهوم للواقعية الثورية مع تعريف سيدنى فنكلشتين للواقعية : الواقعية فى الفن ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد — ص ص ١١ — ١٢ .

يحمل أوراق كـآبتى المستترة

يقطفها طفـــــــــــــــــــل

يلقيها فى عرض الشارع

وأنا أركض عريانا جائع

يتقاسمنى البحـر وشرفـة مـنزلنـا

وسؤالك يوقـظ فى الصحـــــراء .

سؤالك يوقظ فى الصحراء (١)

ويتحدث أحمد دحبور فى حكاية الولد الفلسطينى » عن مأساة اللاجىء المعدم ، فنجدها مأساة فى اطارها الإنسانى الشامل :

— جياع نحن ؟ ماذا يخسر الفقراء ؟

اعاشتهم

مخيمهم

أجبنا أنت ماذا يخسر الفقراء ؟

انخسر جوعنا والقيد

أتعلم أن هذا الكون لايهتم بالشحاذ والبكاء ؟ (٢)

وفى عمق إحساسه بالمأساة يهتف سميح القاسم :

لأننى مازلت ياحبيبتى

أؤمن فى فجيعتى

---

(١) رياح عز الدين القسام ، ص ٩٦ .

(٢) حكاية الولد الفلسطينى ، ص ١٠٦ .

بالضوء ... بالإنسان .. بالحضارة (١)

وهكذا تحول شعر المقاومة إلى احساس بالمسئولية الإنسانية . احساس أدرك شعراؤه أبعاد المسئولية الاجتماعية والسياسية والإنسانية ، فقد تحقق فى مفهومهم أهم عوامل الواقعية الثورية ، من معرفة تامة بقوى الواقع واتجاه التقدم ، ومن الالتزام بالقضية وتبنيها وممارستها (٢) بحيث أصبحت الحركة الاجتماعية بجميع أبعادها هى جوهر ذلك العمل الفنى كما سيتضح أكثر من خلال الموقف الجدلى بين الموجودات الواقعية وبين ارادة التحول والتغيير ، كما سنرى فى أعمال الشرقاوى ومحى الدين فارس وغيرهما .

* * * *

يقول عبد الرحمن الشرقاوى فى قصيدته « رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى » : إننا لانريد سوى أن نمارس معنى الحياة .

ونعمل كى يتساوى الجميع (٣) .

وعبارة الشرقاوى هذه تلخيص للموقف الجدلى الذى قام بين الارادة والواقع . لقد أراد الشرقاوى ومحى الدين فارس ومحى الدين خريف والميدانى بن صالح وسعدى يوسف وأمل دنقل من خلال موقفهم الجدلى بين ارادة التغيير والظروف الاجتماعية المدانة ، ان يبرز شعرهم أولا كقيمة وثائقية

---

(١) أصوات من مدن بعيدة : ويكون أن يأتى طائر الرعد ، ص ٩ ،

(٢) ناجى علوش : مقدمة ديوان دحبور حكاية الولد الفلسطينى ص٨

(٣) رسالة من أب مصرى وقصائد أخرى ص ١٢

إنسانية تدين الواقع بكل ما فيه من قهر وتخلف وانهزامية ، يسجل فيها الميدانى بن صالح أن :

الشرق يغمره الظلام
عـــامـــا فعـــام
والقوم أشلاء نيـــام
وسط الكهوف وتحت أقبية الخيام
والقوم أنصا ب يعفرها الغبار
بمتاحف التاريخ جاثمة تزار
جثث محنطة ، تماثيل ، قبور (١)

ويسجل أمل دنقل فى بكائيته بين يدى زرقاء اليمامه (٢) موقف الادانة من خلال استغلاله لشخصية العرافة المتمثلة فى زرقاء اليمامة كممثلة لموقف الذين حاولوا الالفات إلى خطر الانحدار قبل وقوعه لتداركه فسفهوا وعوقبوا . كما استغل شخصية عنترة العبسى كممثلة للانسان العربى الكادح الذليل عبد السادة الذين حرموه كل شىء وحملوه مع هذا مسئولية الحماية والدفاع بلا مقابل . ومن خلال استخدام الشاعر لنبؤة العرافة وجهد العبد، تتحول القصيدة إلى أروع شهادة ادانة قدمها شاعر عربى حديث :

جئت اليك . . . مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسة

---

(١) الليل والطريق ص ص ١٣ — ١٤

(٢) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ٢٥

منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء (١)

وتكثر الاسئلة في حلق الشاعر ، عن ساعده المقطوع الممسك بالراية المنكسة ، وشهداء اللامبرر ، أطفال في خوذات ملقاة في الصحراء ، وجاره الذى تثقب رأسه الرصاصة وهو يهم بارتشاف الماء ووقفته العزلاء بين السيف والجدار ، وصرخة المرأة بين السبي والفرار . . :

. . . كيف استطاع أن يحمل هذا العار ، وأن يمشى به دون أن يقتل نفسه ودون أن ينهار . (٢) لقد تعرى كإنسان ، وأصبح مهانا جريحا :

تكلمـــــى . . . لشد مـــا أنـــا مهـــان
لا الليل يخفى عورتى . . . ولا الجدران
ولا اختبائى فى الصحيفـــة التى أشدهـــا
ولا احتمائى فى سحائب الـــدخـــان (٣)

والشاعر فى موقعه هذا لا يحمل الآخر وحده تبعية النتائج ، فهو أيضا مسئول بموقفه الأخرس عن هذه النتائج بالطريقة التى وصلت اليها .

. . فقد سكت سنة فسنة
لكى أنال فضلة الأمان
قيـــل لى أخــــــر س ،
فخرست . . وعميت . . وائتممت بالخصيان ؟

---

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ٢٥
(٢) ص ص ٢٥ — ٢٦
(٣) ص ٢٧

ظللت فى عبيد عبس أحـــرس القطعـــــان
أجـــتز صوفها
أرد نوقها
أنـام فى حظائر النسيان (١)

وموقف السلبية هذا ومانتج عنه من خسائر على المستويين الذاتى والجماعى هو مايلح على سعدى يوسف خاصة فى ديوانه «الاخضر بن يوسف ومشاغله» فتراه يقول فى قصيدته عبور الوادى الكبير (٢) .

وها نحن بين المدى والسماء وحيدين
ياأرضنا المشتراه المباعة ، والمشتراه المباعة ، ثانية
أنت ياوجه من يتذكر منا شهادة ميلاده :
بعدنا عن النخل .

لقد استطاع أمل دنقل وسعدى يوسف أن يلخصا مأساة الجيل والواقع من خلال موقفهم المثقل بحس شهادة العائش قلب الواقع بمسئولية كاملة .

وتمثل شهادة الإدانة هذه إحدى وجهى الموقف الجدلى . أما الوجه الآخر فهو البحث عن إرادة التغيير فى التجربة الإنسانية الإجتماعية وفى ممارسة معنى الحياة كما تتبدى فى ديوان من أب مصرى للشرقاوى ، وحامل المصابيح لمحى الدين خريف والطين والأظافر لمحى الدين فارس . حيث يصبح الوجود الإنسانى من أجل رسم لوحات السلام الأخضر ليصبح الوجود غنوة تموج

(١) ص ٢٨
(٢) الأخضر بن يوسف ومشاغله .

بالتعبير ، حيث تلتقى الدموع بالدموع والجراح بالجراح ويلتقى الإنسان بالإنسان فى عناق (١) وحيث ينشر التعاطف اجتماعى الحب على كل شيء :

لو ترى أحمد فى ثوب جديد
خاطه قبل انتهاء الموسم
وصغار الحى يمشون بألوان الورود
والزغاريد على كل فم
لعرفت الحب
من يبذره حبا ومن يحصده فى زحمة العمر سنابل (٢)

وحيث تصبح المسئولية مسئولية الإرادة الواعية القادرة على التحويل والانجاز . فيصبح عبد الرحمن الشرقاوى :

ستحيا ابنتى فى ظلال السلام ، وتنعم باللعب الوافرة
تمارس كل حقوق الحياة ، حقوق طفولتها الزاهرة

. . .

فان تملكوا الذرة المفنية
فانا لنمتلك التضحية
ونمتلك الذرة البانية
ونملك طاقاتنا كلها ونملك أيامنا الباقية (٣)

---

(١) محى الدين فارس ، السلام الأخضر : الطين والأظافر ص ١٩ .

(٢) محى الدين خريف ، مذكرات أبى المهاجر ، حامل المصابيح ، ص ٤٤ — ٤٥

(٣) من أب مصرى وقصائد أخرى ، ص ٢٩ .

هذا وقد استطاع هذا الموقف الجدلى بين إرادة التغيير وعوامل القهر والتخلف أن يرهص بموقف الحرية الاجتماعية كوسيلة لاستمرار فعالية الوجود الإنسانى على النحو الذى ستوضحه لنا أعمال البياتى الشعرية .

* * *

فعبد الوهاب البياتى يعتبر أنضج شعراء الموقف الاجتماعى ، حيث استطاع أن يجتاز مرحلة الانفعال فى أعماله الأولى ؛ فى ملائكة وشياطين ١٩٥٠ وأباريق مهشمة ١٩٥٤ والمجد للأطفال والزيتون ١٩٥٦ وأشعار فى المنفى ١٩٥٧ وعشرين قصيدة من برلين ١٩٥٩ وكلمات لاتموت ١٩٦٠ والنار والكلمات ١٩٦٤ .

اجتاز البياتى خلال هذه الأعمال مرحلة الانفعال بالثورة أو بالكفاح ، واستطاع منذ ديوانه النار والكلمات ١٩٦٤ أن يحدد أبعاد فكرية لثورته وجهاده ، وبالتالى فإنه أقدر الشعراء الواقعيين على إعطاء موقف أيدلوجي محدد ، خاصة وإن أعماله الأغزر تمكننا من استجلاء هذا الموقف بوضوح أكثر مما يمكن معرفته من خلال أعمال أيدلوجيين آخرين مثل كاظم جواد والشرقاوى وبغدادى والخطيب .

من البداية سنرى أنفسنا أمام شاعر إنسان يتحسس أوضاع البشرية ومنغصاتها وماتتمخض عنه من مأساة إنسانية هائلة :

أحس بالإنسان

دبا يحشى رأسه بالقش والدخان

يباع بالمجان

يحب بالمجان
يقتل بالمجـان
يموت بالمجـان
أحسه استحال خرقة على طـاولـة فى حـان
يمسح فيه أيما شيء ، أحس آه بــالإنسـان
يركع فى مزبلة التاريخ فى قاذورة النسيان (١)

ويقف البياتى من هذه المأساة قلقا لما ينتج عنها من هزائم إنسانية (٢)

ما أوحش الليل إذا ماانطفـأ المصبـاح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئـاب
وصائد الذباب
وخربت حديقة الصباح
السحب السوداء والأمطار والرياح

ولكنه لا يلبث أن يتغلغل المأساة بعثوره على محوريها الموت والحرية . الموت يعنى لدى الشاعر استلاب أروع مافى الوجود ، ولذلك فالحرية تعنى لديه الحياة ، أن نفكر أحرارا طلقاء فى كل المشاكل حتى مشكلة الموت .

البياتى يكره الموت لأنه ببساطة شديدة يحب الحياة ، الأرض ، والنبع والشروق والمغيب والربيع والأطفال :

فى وهج العتمة
فى القمة

(١) إلى مالك حداد : قصائد ص ١٢ .
(٢) رحلة حول الكلمات : سفر الفقر والثورة .

ماأجمل أن توقد شمعة
فى الظلمات
أن نحيا فى فرحة
والعالم يولد فى لحة
فى غنوة
صادقة حلو ة (١)

هكذا اندفع البياتى من خلال احساسه بوحدة إنسانية شاملة يدعو إلى الحياة ، وإلى الانخراط وسط الملايين التى تقاتل من أجل غد الإنسان :

إنى لأؤمن فى غد الإنسان فى نهر الحياة
فلسوف يكتسح التفاهات الصغيرة والسدود
ولسوف ينتصر الغداة
إنسان عالمنا الجديد
على المذابح والوباء
إنى لأؤمن . . . رغم موتى فى المساء
صديان فى صمت المصح ، بلا صديق
وبلا يد تحنو على ولا رحيق
إنى لأؤمن ، أيها الموت العنيد
بالفكر يعمر أرضنا الذهبية الخضراء ، بالفكر الجديد (٢)

---

(١) صيحات الفقراء : أشعار فى المنفى ، ص ٥٧ .
(٢) مذكرات رجل مسلول ، المجد للأطفال و الزيتون ، ص ٤٣ .

اندفع البياتى من هذا المنطلق يبحث عن مادة شعره فى كل مايعصف بحياة الناس حوله وإلى التغنى بالمناضلين الشرفاء، بناظم حكمت(١) وبغابر بيل وعمال مارسليا الصغار (٢) والبياتى فى غنائه هذا مؤمن بقدرة الكلمة على تحويل الكون وبنائه و صياغته :

أيها الحرف الذى علمنى حب الحياة
أيها الحرف الآله
آه لاتطفىء مصابيحــك آه
كـــل مـا أكتبه محض صلاة
لـــك ، للعـــالم ما أكتبـــه
محض صلاة
وسلاح فى يدى ضد السلاطين وأحفاد الغزاة (٣)

على أن الموت وإن كان شيئا كريها لأنه يحيل وجودنا فى لحظة إلى إحساس مقلق، تأتى خطورته من ناحية ارتباطه بحياة هى الموت. و هذه الحياة كما يراها البياتى هى حياة الفقر والعبودية التى تفقدنا القدرة على تخطيط مصائرنا و اختيارها .

الملايين التى تبكى
تغـــنى
تتـــألم

(١) مرثية إلى ناظم حكمت : قصائد .
(٢) ديوان المجد للاطفال و الزيتون .
(٣) الحرف العائد : قصائد ، ص ٣٩ .

تحت شمس الليل باللقمة تحلم (١)

والفقر والقهر الاجتماعى هما المحرك الأساسى للثورات الاجتماعية ، ولهذا يتمرد عليها كظواهر غير إنسانية لا سبيل إلى التغلب عليها إلا بتحقيق الحريــة التى ينطلق منها الإنسان إلى التحرر والاختيار :

الليل فى كل مكان ، وأنا انتظر الإشارة
أيتها المحــــارة
تكسرى ، تطايرى ، تقمصى العبارة
واندلعى شراره
تحرق نيسابور
تغسل وجهها البليد الشاحب المقهور (٢)

وتتحقق المعجزة ، معجزة الإنسان ، سيد مصيره ، بأن يتحدى كل شىء حتى الموت من أجل انتصار الحياة :

معجزة الإنسان أن يموت واقفا ، وعيناه إلى النجوم
وأنفــــه مـــرفوع
إن مات أو أودت به حرائق الأعداء .
وأن يضىء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم
وأن يكون سيد المصير . (٣)

---

(١) أحزان البنفسج : أشعار فى المنفى ص ٦ .

(٢) الليل فى كل مكان : الذى يأتى ولا يأتى ، ص ٤٨ .

(٣) العودة من بابل : الذى يأتى ولا يأتى ، ص ٣١ .

ومع ايقاع الحرية يؤمن البياتى بالإنسان الذى يتحول إلى زهرة تلد الحب والفرح وتخضوضر مع العمل والتضحية ، وتموت عندما تشعر أن دورها على مسرح الحياة قد انتهى ، وأن واجبها أن تموت لكى يحيا الآخرون الذين ناضلت من أجلهم وحققت سعادتها وغبطتها القصوى من خلال وجودها معهم وتعاونهم سوية على تحقيق أحلامهم ومتطلباتهم البشرية (١) .

الحرية إذن لدى البياتى هى أساس أيدلوجيته الفكرية . إن على الإنسان أن يتحرر أولا ، وبعدها سوف يتمكن من أن يحقق لنفسه وللآخرين أمل الإنسانية فى الدفء والخصوبة :

حيث تنشق البذور
ترضع الدفء ، من الأعماق ، تمتد جذور
لتعيد الدم للنبع وماء النهر للبحر الكبير
والفراشات إلى حقل الورود . (٢)

والبياتى لايقتنع بتناول مفهوم الحرية من خلال الواقع المعاش ، بل إنه فى محاولة واعية لتوسيع أفق الرؤية يسترجع المواقف المأسوية فى التاريخ. إن عزلة أبى العلاء (٣) قد امتدت فى الوجدان خلال عصور الانحطاط ، وأصبحت رمزا للعنة الانخذال ، على حين تمكن المعرى من أن يحيا فى عزلته الميتافيزيقية تجربة الرائى المتشوف :

---

(١) اطانيوس ميخائيل : دراسات فى الشعر العربى الحديث ، ص‌ص ٢٣٩ — ٢٤٠ .
(٢) قصائد حب إلى عشتار : الكتابة على الطين ، ص ٢٨ .
(٣) محنة أبى العلاء : سفر الفقر والثورة ، وموعد فى المعرة : أشعار فى المنفى .

كان زمانا داعرا ياسيدى ، كان بـلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وماكانوا سوى خـــراف
وكنت أنت بينهم عراف
وكنت فى مأدبة اللئـــام
شاهد عصر ساده الظـلام

والبياتى هنا حينما يعمد إلى استحضار صوت المعرى أو المتنبي أوالخيام، فهو لايهتم كثيرا بمعاينة الشخصية التاريخية ، بقدر اهتمامه بالشعور بها وبقدر أن تصبح الشخصية صوتا من خلال البعد التاريخى ، فيصبح المعرى هنا المعرى البياتى ، والمتنبي البياتى وهكذا ، ولهذا يعمد البياتى إلى تأكيد الصمود تجاه الانسحاق والهزيمة بعد تناوله لما يمكن أن يعكس أزمة الصراع بين الفــرد والجماعة خلال البعد التاريخى ، فيقول فى نهاية قصيدته موعد فى المعرة — أشعار فى المنفى — معقبا على موقف المعرى :

صاح إنا لم نعد مخلب هر
لم تعد أشعارنا
مخدع عهر
للسلاطين ، ولا باقات زهر
لم نعد محض نفايات وصفر
نعصر الخمر إلى الأرباب من دهر لدهر
يارهين المحبسين
قم تر الأرض تغنى ، والسماء
وردة حمراء والريح غناء

قم تر الأفق مشاعل
وملايين المساكين تقاتل
فى الدجى من أجل أن تطلع شمس

* * * *

وهكذا تطور الموقف الاجتماعى فى القصيدة العربية الحديثة من مجرد الانفعالات الحماسية الثائرة المندفعة فى أعمال الفيتورى وكاظم جواد ومبارك حسن الخليفة حتى وصل إلى تحقيق موقف أيدلوجى واضح يعتمد على الحرية الاجتماعى فى أعمال البياتى

وخلال هذه المرحلة ترددت أعمال شعراء المقاومة كمحمود درويش وتوفيق زياد ومحمد القيسى وسميح القاسم ، وشعراء الموقف الجدلى كعبد الشرقاوى ومحى الدين فارس ومحى الدين خريف وسعدى يوسف وأمل دنقل ، ترددت هذه الأعمال بين الإنفعالية الثائرة - خاصة فى تيار المقاومة وبين محاولة الاقتراب نحو الأيدلوجية من خلال الصراع بين الوجود وإرادة التحول والتغيير

الفصل الثانى

الموقف الذاتى

الموقف الذاتى

رأينا من قبل كيف أن تعدد وجوه الرؤية الشعرية كان من أهم ماتميزت به القصيدة العربية الحديثة ، وتحدثنا عن الموقف الاجتماعى فى الشعر العربى منذ النصف الأخير من هذا القرن كوجه من وجوه هذه الرؤية الشعرية المتعددة، وقلنا إن نفس الظروف التى أدت إلى الموقف الاجتماعى قد قادت عددا من الشعراء العرب إلى موقف آخر نستطيع أن نطلق عليه الموقف الذاتى ، لأنه فى الواقع تعبير عن الذات أكثر من كونه تعبيرا عن الواقع ، رغم ما يتضمنه من وجهات نظر خاصة للذات من الوجود الواقعى .

وبالرغم من تعدد واختلاف المشاعر داخل هذا الموقف الذاتى فى الشعر العربى الحديث نتيجة للاختلافات الفردية التى رأينا شيئا منها بصدد الحديث عن الموقف الاجتماعى ، بالرغم من هذا التعدد فقد رأينا ها تجتمع فى مظاهر ثلاثة هى: مشاعر الحزن ومشاعر اللامنتى ومشاعر الحسية الجمالية فى تجربة الحب والجنس .

* * *

فقد سيطر الاحساس بالحزن على أعمال عديدة ربما كأثر متبقى من الآثار الرومانسية ، إلى جانب أن البدايات بالنسبة لأغلب الفنانين تأتى مصطبغة بصبغة رومانسية حزينة ، على أننا لم نهتم فى رصدنا للظاهرة إلا بهؤلاء الشعراء الذين أخذوا من الحزن هما حياتيا سيطر على تجربتهم الشعرية كلها كنازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد أبو سنة وبدر شاكر السياب

أما تجربة اللامنتمى فقد ضمت عددا كبيراً من الشعراء مثل بلندر الحيدرى وعلى أحمد سعيد (أدونيس) وعلى الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد عفيفى مطر وخليل حاوى ومحمد الماغوط .

وربما بدا شيء من التشابه بين مشاعر الحزن ومشاعر اللامنتمى ، ولكن الواقع — كما سيتضح — أن بينهما اختلافا شاسعا . فمع أن مسببات الحزن وعدم الانتماء ترجع إلى موقف الذات من الوجود الخارجى ، إلا أننا — كما سنرى خلال الحديث عنهما — سنرى الحزين يعيش تجربة حزنة داخل تعامله مع الواقع ، فهو لم يرفضه ولا يفكر فى هذا مطلقا ، وبالتالى يقبله قبولا حزينا بلا تمرد ، فهو يمارس تجربة الذات مع الواقع من خلال احساس سائد بالحزن . وهذا بعكس اللامنتمى الذى انطلق من رفضه لكل المعطيات الخارجية وحاول أن يبحث عن حل لذاته فى ذاته .

أما المظهر الثالث لهذا الموقف الذاتى فهو ما يمكن أن نسميه بالحسية الجمالية فى تجارب الحب والجنس عند الياس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قبانى ورضوان الشهال ومحمود السيد وعبد الخالق فريد . .

لقد اعتبر هؤلاء الشعراء — خاصة نزار قبانى — الحب والجنس كتجارب حسية جمالية ، ضرورة للحياة فى مواجهة الذات لها . ضرورة يستطيع بها الفنان أن يحطم الروتين اليومى الجاهز . فخاضوا هذه التجربة البشرية إيمانا منهم بقدرتها على أن تعطى للحياة معنى وللذات معنى وأهمية ، وذلك من خلال لحظات السعادة والنشوة التى يمكن العثور عليها فى تلك التجربة

أولا : مشاعر الحزن فى الشعر العربى الحديث

أمتلأ الشعر العربى منذ عصوره الكلاسيكية الأولى بأشعار الحزن ، فاعتبرت موضوعا من الموضوعات الشعرية فيما عرف بالرثاء ٠واستطاع الشاعر العربى الحديث خلال الفترة الرومانسية أن يجعل من الحزن احساسا مصاحبا فى أغلب موضوعاته الشعرية لاهتمامه أكثر بالتجربة الذاتية ، فشاع فى شعرهم رنات الأسى والحسرة والأنين والشكوى٠ ولكن استخدام الرومانسين لهذه النغمات الحزينة لم يكن يمثل موقفا خاصا أو رؤية لها أبعادها بما تملكه من شمولية كونية مثلا ، وانما سيطر على استخدام الرومانسيين فى أعمالهم طابع الاحساس المتناثر المبعثر والهموم الخاصة والرؤية ذات الوجه الواحد فى محدوديتها .

فقد كان اهتمامهم بالحزن اهتماما بظواهر الأمور ، فحوت أشعارهم ، عبارات الشكوى والأنين والمساء والسحب القاتمة وصروف الدهر والموت ، وبعض المواقف التى يمكن أن تثير شيئا من الأحزان الخاصة كجفاء المحب والبعد عن الوطن والشوق إليه ورثاء صديق مات وغيرها .

ولايزال لهذه الانطباعات الرومانسية أثرها لدى المعاصرين الذين لم يتجاوزوا فى تعبيرهم هذه المرحلة ككمال نشأت وفوزى العنتيل ومازن النقيب وفتحى سعيد .

أما الحزن كظاهرة فكرية ترتكز على مواقف ذات فلسفات محددة فلم يعرفه الشعر العربى إلا منذ تجارب الشعر الجديد مع بداية النصف الثانى من هذا القرن ، فقد كان حزنا جديدا اعتمد على ادراك الانسان لمأساة الوجود

ككل ، ومأساة وجوده داخل هذا الوجود . وكانت ظروف وجوده آنذاك مهيأة لأن تحيا تجربة حزن هائلة فقد انتهت نكبة فلسطين ١٩٤٨ عن عالم عربى يواجه لأول مرة تقريبا فجيعته الحقيقية وأبعاد هذه الفجيعة . وكانت الفجعة الحقيقية فى مواجهته لقصوره الذاتى وافلاس قيمه المتداولة . وإذا كان الإنسان العربى قد حاول — كما رأينا — فى مواجهته لهذه الفجيعة أن يبحث عن الحلول فى الموقف الاجتماعى فان هذه الفجيعة من ناحية أخرى ، كانت سببا هاما فى احساسه العميق بالحزن كنتيجة مباشرة لما أصابه .

وليس من شك فى أن الشاعر العربى الحديث قد تأثر بعوامل أخرى إلى جانب هذا السبب العربى ،أدت إلى شيوع ظاهرة الحزن فى القصيدة العربية الحديثة . ولعل أهم هذه العوامل احساسه الانسانى بمحنة الذات الانسانية فى العصر الحاضر التى قامت على مشاعر من الغربة والضياع والتمزق، لعجزها عن الملائمة بين منطقها ومنطق الوجود الخارجى ولاحساسها بالضآلة فى هذا الوجود اللامتناهى ، وبأن ماينتظم هذا الكون فى النهاية رغم الاكتشافات والمنجزات المادية قانون غير منطقى .

لقد أدى تعارض الوجوه المرئية على هذا النحو إلى احساس الفنان المعاصر بالتعارض المحزن بين عالمين هما فى ظاهر الامر وفى الحقيقية لابد أن يكونا عالما واحداً . (١)

يضاف إلى ماسبق تأثر الشعر العربى الحديث بالنزعة الحزينة فى أحزان الشاعر الأوربى الذى كان أكثر منه معاينة لطغيان الحضارة المادية وخاصة

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى الحديث ص ٣٥

كما تبدت فى أشعار اليوت وفى الأدب الوجودى .

وحينما انتشرت مشاعر الحزن فى الشعر العربى الحديث بعد الفترة الرومانسية مباشرة وفى أوائل العقد الخامس — وقبيله — من هذا القرن ، كانت متأثرة إلى حد ما بما شاع من مظاهر الحزن فى الحركة الرومانسية ، وظهر هذا جليا فى أعمال نازك الملائكة وملك عبد العزيز ، ولم يلبث الحزن أن أصبح ظاهرة شائعة فى القصيدة العربية الحديثة فاتسع مجال رؤيته واكتسب نوعا من الشمول وأصبح له العديد من المحاور التى تشكل كل منها مظهرا من مظاهر هذه المشاعر الحزينة فى القصيدة الغربية الحديثة . فاستطاع صلاح عبد الصبور أن يعبر بالحزن عن تجربة الغربة والبحث عن المثل التى عاشها ، واستطاع أحمد عبد المعطى حجازى ومحمد مهران السيد ومسلم الجابرى أن يؤكدوا مشاعرهم الحزينة من خلال محاصرة المدينة واحساس الذات بالغربة داخلها ، ووصل الحزن قمته المأساوية فى الشعر العربى الحديث فى احساس بدر السياب بالموت .

* * *

وأول مظهر من مظاهر الحزن يقابلنا فى الشعر العربى المعاصر ، هو ذلك الحزن الرومانسى الذى نراه فى أعمال نازك الملائكة وملك عبد العزيز .

فقد اعتمدت هذه الاعمال على اليأس والكآبة الحزينة الناتجين عن الاحساس بعدم التوازن النفسى بين الذات وبين الواقع الخارجى ، للفشل فى تحقيق مثاليات الذات فى ظروف هذا الواقع .

والذات تسأل من أنـــا .

أنا مثلها حيرى أحدق فى ظلام

لاشئ يمنحنى السـلام
أبقى أسائل والجواب
سيظل يحجبه سـراب
وأظل أحسبه دنـا
فاذا وصلت إليه ذاب . (١)

فسادت أشعارهما رنات الحزن المتشائمة التى تشى بنوع من العزلة الروحية والاستغراق فى التفكير الذاتى المنطوى ، فتهمس ملك عبد العزيز «الحزن فى قلبى بئر غائر» (٢) وتتساءل نازك عن مصدر الألم فى قصيدتها خمس أغان للالم فتقول :

من أين يأتينـا الألـم
من أيـن يأتينـا
آخى رؤانا من قـدم
ورعـى قوانينـا
انا لـه عطش وفـم
يحيـا ويسقينـا (٣)

سيطرت على هذه الاعمال الشعرية غنائية حزينة على نحو مارأينا ، امتلأت بالفاظ الأسى والكآبة والخوف والموت الذى يقضى على كل شئ والامنيات التى لم تتحقق والبحث عن الآمال :

(١) نازك الملائكة ؛ أنا ، شظايا ورماد ص ١١٥
(٢) لحظة الحصول . بحر الصمت ص ٨٤
(٣) شجرة القمر ص ٥٣

جسدى فى الألــم خاطرى فى القيــود
بين همس العــدم وصــراخ الوجــود (١)

فقد استخدما الحزن كشحنات نفسية كئيبة لمواجهة الواقع وكتبريرات خيالية فى مواجهة تجربة الفشل المعاشة ، ولهذا اشتملت أعمالهما مع الاحزان والكآبة على رحلات وهمية للبحث عن عوالم مثالية كيوتبيا نازك الملائكة الضائعة (٢) التى تقول فيها :

سأبقى تجاذبنى الأمنيات إلى الافق السرمدى البعيد
وأحلم أحلم لاأستفيـق إلا لأحلم حلماً جديـــد

وتظل الشاعرة فى قصيدتها فى انتظار جنتها الضائعة حتى الموت :
وحين أموت ... أموت وقلبى على موعد مع يوتوبيا .

وتظل هذه الاحلام جنبا إلى جنب مع الكآبة والحزن واليأس والقلق ورثاء النفس الذى يصل أحيانا إلى تمنى الموت نتيجة الاحساس بأن كل شىء حتى السعادة لايدوم :

لاشىء يبقى ... منجل الزمــــان
معجل ، يحصد نبت عشبنا الطرير

* * *

ياصاحبي لاتغرق اللحظة فى بحر الأسى

---

(١) نازك الملائكة . جحود ، شظايا ورماد ص ٨٩

(٢) شظايا ورماد ص ٣٥

لقد وجدنا .. فلتضع ساعتنـــا (١)

وهكذا لم تستطع مشاعر الحزن هنا أن تشكل موقفا له أبعاده ومقوماته ، وإنما هى أحاسيس خاصة متناثرة تأثرت إلى حد كبير بمشاعر الحزن التى انتشرت فى أعمال الرومانسين السابقين أمثال على محمود طه والهمشرى وابراهيم ناجى .

* * *

وجه آخر من وجوه مشاعر الحزن فى الشعر العربى المعاصر ، نراه فى رحلة صلاح عبد الصبور للبحث عن الذات ، نتيجة لاحساسه بالضياع وفشله فى تحقيق هذه الذات .

وصلاح عبد الصبور واحد من الجيل الذى عاش وسط الانذهال والحزن والرتابة خلال مرحلة التمزق العميق والتناقض بين معطيات التراث المقدسة وثورة الجيل المتمرد المهزوم (٢) ... إنه واحد من هذا الجيل الذى عايش بداية مرحلة التوتر بين الذات والوجود فى المجتمع العربى ومانتج عنها من هموم فردية وجماعية .

لقد تمثلت هذه المحنة عند صلاح عبد الصبور فى رؤية ذاتية ذات طابع مأساوى واحساس حاد بالمرارة الحزينة .

إن رحلة الشاعر مع تجربته بدءا بالناس فى بلادى١٩٥٧ فأقول لكم ١٩٦١

---

(١) ملك عبد العزيز . لحظة الحصول ، بحر الصمت ص ٨٤

(٢) اسطانيوس ميخائيل : دراسات فى الشعر العربى الحديث ص ١٩٨

وأحلام الفارس القديم ١٩٦٤ ثم تأملات فى زمن جريح ١٩٧٠ حتى شجر الليل ١٩٧٢ تكشف لنا تطور هذا الاحساس من ناحية ، ومحاور المأساة من ناحية أخرى .

ومنذ بداية انتاج الشاعر فى الناس فى بلادى يظهر الاحساس بالمرارة كمنطلق فكرى ملازم لتجربة الشاعر الذاتية . وقد بدأ هذا الاحساس أولا فى شكل حزن هائل عميق لون كل مستوعبات الشاعر :

ياصاحبى إنى حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح . (١)

وتوضح لنا قصيدة الحزن التى سبق مطلعها هذا الاحساس المثقل بالحزن كما توضح أبعاد هذا الحزن ومسبباته .

إن الحزن عند صلاح عبد الصبور ، كما وضح فى أعماله الأولى وكما توضحه قصيدة الحزن ، احساس جد خاص ينبع من موقف غربة حياتى وليس وجودى ، إن احساس الشاعر بالضياع كفرد جاء نتيجة ضآلة ماحقق له الوجود الحياتى :

وخرجت من جوف المدينة ، أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف .

وحين يأتى المساء ، يأتى معه الحزن كحتمية ملازمة لمساء المحتاجين :

والحزن يولد فى المساء لانه حزن ضرير .
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم .

---

(١) الحزن . الناس فى بلادى . ديوان صلاح عبد الصبور ص ٣٦

نحن إذن أمام شاعر منطلق ، رؤيته ذاتية محدودة بحدود همومه اليومية ومنغصاته الحياتية .

فالبرغم من امتلاء أشعار الناس من بلادى بالحزن إلا أنه يبدو كما قلت من قبل كاحساس يومى لا كإحساس فكرى ، ولهذا نجد الشاعر يأمل أحيانا فى أن تتحسن الأشياء ، وعندئذ سوف يفرح بالحياة بالأرض والكون:

وافرح يافتنتى بالحياة
وبالأرض ،
بالملك
الملك لك (١)

ولأن هذا الحزن لم يكن قد وصل بعد إلى حد اتخاذه موقفا فكريا ، فالشاعر لم يكن راغبا فيه رغم أنه يعيشه ، وهذا مادفعه إلى التفكير فى أمور كثيرة ربما تنجح إحداها فى تغيير مسببات هذا الحزن .

فكر الشاعر فى التصوف كموقف رضاء بما هو كائن ، وكترويض للنفس على مجاهدة الماديات اليومية ، فيزوره الشيخ محيى الدين المتصوف فى منامه ويقول له وصوته العميق كالنغم :

«ياصاح ، أنت تابعى
فقـــم معى ...
رد مشـــرعى
فالأمر فى الديوان ... قم (٢)

(١) الملك لك : الناس فى بلادى ص ٦٣

(٢) رسالة إلى صديقة ، الناس فى بلادى ص ٨٠

ومن خلال الاحساس بضرورة مظاهر الحياة ، يدور بينهما هذا الحوار :

– ياشيخ محيي الدين إنى كسير

– لايكسر الجناح ياانسان ، والانسان داء قلبه

النسيان

– ياشيخ محيي الدين إننى صغير

– بل كلنا صغار ... الحبيب وحده هو الكبير (١)

كذلك فكر الشاعر فى قبول الممكنات من خلال الاحساس بالحب :

وكل شئ ياحبيبتى يهون

مادمت لى ... إلى الأبد (٢)

ولم يكتف صلاح عبد الصبور بالتصوف والحب كحلين يملك أمرهما ، بل فكر كذلك فى حلول خارجية قدرية كالموت باعتباره وسيلة قدرية لازالة المسببات الحياتية للحزن :

هـــذا الصبـــاح

أدرت وجهى للحياة ، واغتمضت كى أموت

فى هدأة السكوت (٣)

غير أن هذه الحلول سواء مايملكها الشاعر أو ماتملكها الأقدار ، كانت حلولا قلقة ، فلم تأخذ شكلا ملحا لأن الحزن كما قلت من قبل كان حزنا متصلا بمسببات حياتية .

---

(١) الناس فى بلادى ص ٨٠

(٢) اناشيد غرام . الناس فى بلادى ص ٧٧

(٣) رسالة إلى صديقة . الناس فى بلادى ص ٨١

ولكن الشاعر لم يلبث فى أعماله التى تلت الناس فى بلادى ، أن أضفى على حزنه هذا أبعادا ميتافيزيقية ، حيث حاول أن يجعل منه موقفا وجوديا وذلك نتيجة احساسه بثقل الواقع وعجزه واحباطه فى مواجهته . وحينما أعاد النظر من خلال هذه الرؤية إلى الوجود رآه وجود ظلال يحياه الإنسان بلا شئ ، بلا آماد ، بلا أمجاد :

أنـا الذى أحيا بلا أبعـاد
أنـا الذى أحيا بلا آمـاد
أنـا الذى أحيا بلا أمجـاد
أنـا الذى أحيا بلاظل ... بلاصليب (١)

وبذا لم تعد الأنا ، فى هذه المرحلة تمثل ذاتها فقط ، وإنما أصبحت احالة إلى الانسانية كلها :

يقـوم هيكـل الإنسان
إنسان هذا العصر والأوان (٢)

أما الإنسان فإنه يحيا هذا الوجود مقيدا بقيود الموروثات ، فتنعدم من ثم حريته فى التحرك :

بأن الطفل يولد مثل نسيم الريـح
وحين يدب فوق الأرض تثقل ساقه الأغلال
يقيده إلى الدنيا تراب شمـه الأجـداد

---

(١) الظل والصليب ، أقول لكم ص ١٤٩

(٢) نفس المصدر ، نفس الصفحة .

ويملك من فضاء الأرض ماتمتد ساقاه
ومـا تمسك عينـــاه
ويجهد ، ثم لايستطيع أن يجتاز ماضيه (١)

وتبطل الأشياء — حتى المتع الحسية — أن تعطى للانسان الحزين أدنى أحساس بالقيمة :

هذا زمان السام
نفخ الأراجيل سأم
دبيب فخذ امرأة مابين إليتى رجل
سـأم (٢)

فقد تحول كل شئ إلى مرارة محزنة حطمت الإحساس السابق بالرضا والقبول ، وفتحت المجال أمام مباحث التمرد والغربة ، وأصبحت الأيام سجنا أبديا للانسان ، والأرض وجودا ملعونا بما فيه من ذوات :

الأرض بغى طامث
دمها يجمد فى فخذيها السوداوين
لايطهرها حمل أو غسل
من ضاجعها ملعون (٣)

وهكذا يبرز الموت هنا عبد الصبور كنتيجة ضرورية ، وليس كمجرد اقتراح حل كما كان فى مرحلته الأولى. لقد أصبح الوجود فى رؤيا الشاعر

---

(١) الحرية والموت : أقول لكم ص ١٦٦
(٢) الظل والصليب : أقول لكم ص ١٤٨
(٣) مذاكرات رجل مجهول ، تأملات زمن جريح ، ص ٢٩٧ .

هنا خطيئة كبرى لاسبيل إلى التخلص منها إلا بشنق المادة ، وتدمير الحياة فيصرخ الشاعر من خلال صوت بشر الحافى :

تعالى الله ، هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون ، لايصلحه شئ
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت (١)

وبالرغم من إحساس عبد الصبور بضرورة الموت للتخلص من خطيئة الوجود إلا أنه مع هذا يحس به كنتيجة غير منطقية للحياة ، نتيجة لايمكن تصورها ، فى مقابل الوجود كحركة وممارسة . وهكذا ظل لدى الشاعر مصدر هام وفعال للحزن والمرارة من خلال الإحساس بفقدان العلاقة المنطقية بين ظواهر الوجود .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن عجز الذات عن إبطال هذا النظام وعدم اقتناعها به ومن ثم رضاها عنه يجعل التوتر بين الذات والوجود فى حالة نشاط مستمر .

ومن ذلك التعارض المحزن والتوتر المستمر ، تتكون أسانس مشاعر الحزن التى أقام عليها صلاح عبد الصبور رؤياه الشعرية . ولهذا فهو عندما يتحول ليتحدث عن الحب كبديل أحيانا لهذه المشاعر ، يتناوله كجرعه تخدير للذات وكموضوع تستحضره الذات لتشغل نفسها به حتى تترسب أحزانها فى القاع ، وحتى تبدو الأشياء جميلة وسارة ، إذ أنه لايلبث أن يكتشف :

---

(١) مذكرات الصوفى بشر الحافى ، أحلام الفارس القديم ، ص ٢٦٧ .

فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز
ماذا يهب العريان إلى العريان (١)

ولهذا يندفع الشاعر إلى الاستغراق فى الحزن كشىء لابديل له . لقد أصبح الوجود شكلا مفروضا ، يحياه الإنسان بمشاعر الخوف والعى والسقوط :

أحس أنى خائـف
وأن شيئا فى ضلوعى يرتجـف
وأننى أصابنى العى فلا أبين
وأننى أوشك أن أبكـــــى
وأنـــــــــــــــــى
سقطت ،
فى ،
كمين (٢)

وهكذا سيطرت مشاعر الحزن فى شعر صلاح عبد الصبور كمظهر تعبيرى يعكس شعوره بالوحدة وشعوره بالضياع وشعوره بالسأم .

نحن أمام شاعر حزين إذن ، الحزن لديه احساس طبيعى ملازم ، لقد سيطر الحزن المرير على وجدان الشاعر من خلال معاناته لتجربة ذاته واحساسه بالوحدة والغربة والسأم .

ويبرز الشعور بالوحدة فى شعر عبد الصبور ليؤكد نفسه كباعث ملح من بواعث مشاعر الحزن :

(١) يانجمى . . يانجمى الا وحد . تأملا ت فى زمن جريح ، ص ٣٣٢ .
(٢) تأملا ت ليلة . شجر الليل ص ١٢٩

إنى أنظر فى أحداق الناس وفى شفتيهم
أتمــلاه
ووجدتهمو أغرابا عن روحى ، وأخو الروح بعيد
ماأقســاه (١).

وقد نتج عن إحساس الشاعر بالوحدة داخل الوجود المتسع ، إحساس آخر شكل باعثا آخر من بواعث هذه المشاعر الحزينة وهو الشعور بالضياع والغربة :

تبــدو الدنيــا من شباكـــى
ميتة مسجاة
باهتة اللون مكتمة الأصوات (٢)

وهكذا هتكت الستر ، وفقد كل شئ قيمته ، وأصبح السأم :

الضجر الماسخ الطعم ، موج
من اللحظات البطيئة يحملنى (٣)

* * *

أما الوجه الثالث من وجوه الحزن فى الشعر العربى المعاصر فكان الإحساس بالغربة ومحاصرة المدينة لوجود الشاعر وما نتج عنهما من شعور حاد بالحزن .

لقد برزت معاناة الشاعر الحديث لمظاهر الحياة فى المدينة نتيجة معاينته

---

(١) قالت ، أقول لكم . ص ١٢٩ .

(٢) حديث فى مقهى ، تأملات فى زمن جريح ، ص ٣١٩ .

(٣) توافقات . شجر الليل ، ص ١١٠ .

للواقع وشعوره الزائد به ، ونتيجة لبحثه عن مجال أوسع وأعمق خلال تجربة احتكاك ذاته بالوجود ومحاولة اكتشاف هذه الذات .

كان الشاعر العربى خارجا لتوه من المرحلة الرومانسية التى تغنى شعراؤها بالريف هرباً من المدينة وبالحياة البسيطة هرباً من الضوضاء ، كما فعل محمود حسن إسماعيل ، والهمشرى ، ليجد نفسه مرة واحدة مصطدماً بقسوة المدينة وتعقدها ، ومحاصرتها وانعدام الروابط الإنسانية والإجتماعية فيها وانعــدام الفرصة أمام الوجدانيات القديمة لتحل لمحلها هموم شخصية تتسابق بينها وبين بعضها .

خرج الشاعر العربى من المرحلة الرومانسية الحانيـة ليجد الحيـــاة فى المدينة تقتل البراءة والطهر .

ويعتبر أحمد عبد المعطى حجازى أكثر الشعراء المحدثين اهتماماً بمعالجة أحزان المدينة هذه وماترتب عليها من مشاعر ذاتية تركزت حول الإحساس بالضياع والحزن والقهر كمكونات للغربة .

بدأت مواجهة الشاعر للمدينة حينما رحل إليها بحثاً عن وجوده الاجتماعى والسياسى . وهناك اكتشف المؤامرة التى تحيط به . إن كل أحلامه ورغباته تذبح فى المدينة بمؤامرة دنيئة ، هكذا يستعيد الشاعر التفاصيل الإنسانية

لحادث مذبحة القلعة التاريخى فى قصيدته «مذبحة القلعة» (١) حيث وأدت مؤامرة الوالى صاحب القلعة والحصون ، أفراح المماليك وزينتهم .

---

(١) مدينة بلا قلب ، ص ١٣٨ .

هكذا يبدأ الشاعر فى تجربة معاناة ذاته مع المدينة ، فيصدمه أول مايصدمه فيها قسوتها وثقلها ومحاصرتها له :

شمسك يامدينتى قاسية على وحدى
تتبعنى أنى ذهبت
تأكل ثوبى ، وتعرى سوأتى
أهرب منها أين يامدينتى
وهى تنام تحت جلدى (١)

وتضغط عليه قسوة المدينة ضغطا هائلا ، يحس معه الشاعر أنه ضئيل مطارد فى زحمة المدينة :

لكننى أحس أنى لم أزل مطاردا (٢)

وأنه لايستطيع أن يواجه تجربة الضآلة والمطاردة إلا بإحساس مثقل بالحزن المقهور .

لقد تحولت المدينة فى تجربة الشاعر الذاتية إلى حصار قاهر ، اكتشف فيها علاقات الرجال الجوف ، ووجهها الحضارى الزائف القائم على العلاقات المادية ، وما أحدثته هذه الحضارة الحديثة من تمزق فى العلاقات الإنسانية وإحلال علاقات أخرى قائمة على الصراع والسباق والعجز عن الارتباط الإنسانى :

---

(١) الأمير المتسول ، كان لى قلب ، ص ١١٨ .
(٢) موعد فى الكهف ، كان لى قلب ص ٧٨ .

وكان أن عبرت فى الصبا البحور
رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ، مابعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
دائما على السفر
لو كلموك يسألون .. كم تكون ساعتك ؟ (١)

هذه المدينة من خلال احساس الشاعر بها تسودها علاقات السرعة ، ويحكم صلات الناس فيها الزمن ، دائماً على سفر ، وإذا كلموك ، يسألونك عن الساعة والوقت .

لقد أصبح كل شيء فى علاقاتهم من خلال الاحساس بالزمن القلق . وفى زحمة هذا الاحساس المقلق تضيع الأحاسيس الحقيقية ، وتصبح لاقيمة للإنسان كإنسان .. فقد رآهم الشاعر يحترقون فى الشارع الطويل :

حتى إذا صاروا رمادا فى نهايته
نما سواهم فى بدايته
وجدفت ساق الوليد فوق جثة الفقيد
كأن من مات قضى ولم يلد
ومن أتى ، أتى بغير أب (٢)

لهذا فعندما يموت صبي مقتولا فى الميدان لايهتم به أحد ، فليس يعرف

(١) رسالة إلى مدينة مجهولة ، مدينة بلا قلب ، ص ٢٠٩ .

(٢) رسالة إلى مدينة مجهولة ، مدينة بلا قلب ، ص ص ٢٠٩ — ٢١٠ .

اسمه هنا سواه (١) . عند هذا الحد يصرخ الشاعر حزنا على نفسه وعلى الصبي وعلى القيم التي ضاعت وانتهت في زحمة هذه المدينة المقلقة ، ويخاطب أباه في رسالة إلى مدينة مجهولة قائلا :

فجعت فيهم يا أبي ، كرهتهم في أول النهار (٢)

لقد وجد الشاعر خلال معاينته للمدينة ، أن كل شيء فيها باعث على الحزن ومؤد إلى الاحساس بالوحدة والضياع والغربة . ومن ثم يفقد الشاعر أمان اللحظة في هذه المدينة الفسيحة ذات الجدران القائمة كالتلال :

لقد طردت اليوم ، اليــوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون بدون اسم (٣)

لقد عاين الشاعر الغريب واقعة خلال معايشته له ، واكتشف أن كل شيء فيه مؤكد لشعورة الغريب ، ولهذا كانت تجربة الفراغ النفسي الروحي التي عاشها الشاعر بعداً ثانياً للغربة المادية. فترينا قصائد دواوين: لم يبق إلا الاعتراف ومدينة بلا قلب ، شاعراً محروماً فارغ الوجدان بينما دنيا هذا الوجدان من حوله فسيحة مكتظة :

أواجه ليلي القاسي بلا حب
وأحسد من لهم أحبــاب
وأمضي في فراغ بارد مهجور

(١) مقتل صبي ، مدينة بلا قلب ، ص ١٣٤ .

(٢) مدينة بلا قلب ، ص ٢١٠ .

(٣) أنا والمدينة ، مدينة بلا قلب ، ص ٧٧ .

غريب فى بلادتأكل الغرباء

لقد تحول الشاعر من غريب اللحظة عندما هبط المدينة إلى غريب فكرى، نتيجة لموقفه الجدلى مع وجه الحضارة المادية المسيطرة على حياة المدينة . وتحول الزمن من مجرد علاقة يومية إلى عامل معنوى يتحكم فى المدينة ، وتحولت الآلة من مجرد شكلها الخارجى للحياة إلى سلوك بشرى ، وعكست سمات الزينة فى المدينة زيفا داخليا يناقض هذا الشكل الخارجى المتأنق :

والناس حولى ساهمون
لايعرفون بعضهم (١)

* * *

وموقف عبد المعطى حجازى من المدينة كإطار للحضارة المادية الحديثة ومايترتب على معيشته من فقد الأمان والاحساس بالغربة والضياع ، تناوله العديد من الشعراء المعاصرين فى اطار تجربة البحث عن الذات . فيصف حسن فتح الباب مدينة الحضارة المادية هذه بأنها «مدينة الرخام والرصاص والسحب(٢) ويعبر محمد الجيار عن أحزانه فى ضوء البحث عن العلاقات الإنسانية المبتورة ، ومانتج عنه من احساس مؤلم بالوحدة والضياع فى هذه المدينة فيقول :

أنا وحدى كالحب الضائع فى العصر الخوان
ماأقسى أن يتوارى الضوء النائى من نافذة الجيران
فأحس بوحدة موتى وكأنى قارة حزن غرقت تحت الطوفان

---

(١) مدينة بلا قلب ، ص ١٠٩ .

(٢) أغنية فى ليل الغربة . مدينة الدخان والدمى ، ص ١٥ .

أسهر منتظراً شيئا لاأعرفه ولايعرفني
أفتح نافذتي ، أبصر حزن مدينتنا ينكر حزني (١)

ويؤكد هذا الاحساس الشاعر محمد مهران السيد حينما يقول فى قصيدته «فقرات من مذكرات مبعثرة» : (٢)

وككل نهار
يحملنى الدرب الأحدب ... أبحث عن نفسى
فى كل الأشياء ، أنا الإنسان
وأجيل الطرف ، فما ارتعشت فى وجه صافحنى شفتان
أو غرست فى أعماقى بذرة شوق عينان
أحجار الغربة قد رصفت حتى أصغر ميدان»

لقد فقد الشاعر الحديث فى ظل المدينة وجوده الإنسانى الذى لايتحقق إلا من خلال العلاقات التى تربط بينه وبين الأشياء والأحياء من حوله ، وأصبح لعبة المدينة المحشوه بالفزع واليأس ، الممزقة على الأسفلت :

لما كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة
صرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلى الرأس
بصنوف الفزع المشحوذ الحدين ، وأنواع اليأس
تصلبنا فوق الأعمدة المغروسة والأشجار
وتمزقنا تحت العجلات المجنونة كالأعصار

(١) الانتظار فى الليل ، الحب لا يعرف الخريف ، ص ١٠ .

(٢) الدم فى الحدائق ، ص ٣٥ .

وتلتحق جنا طول اليوم ... على الأسفلت (١)

وعندما يتحدث محمد مهران السيد عن الناس أهل مدينته ، يراهم فرادى في مشيهم ، تغطيهم المذلة ، لايعنيهم شئ مما يدور حولهم ، حتى أن عبارات السلام تفاجئهم وكأنها أشياء غير متوقعة :

فهم فرادى إن مشوا ... بطيئة خطاهم على الدوام
رؤسهم تكاد تمسح الثرى ... زحفا مع الأقدام
كأن مايدور حولهم ، على الطريق ... ليس ذا خطر
كأن لاجدوى ... من الوقوف والنظر ..
ويحرجـون .
... لو فوجئوا يوما بمن يلقى السلام
فتطرف العيون
ويسقط الكلام ميتا ... من الاسنان مثل قطعة الحجر (٢)

ويعيش الشاعر أيامه في مدينته هذه ضائعا «يجتر ضآلته في كف مدينته العملاقة» وعندما يأتيه الحب كبارقة أمل يعانقه في خوف ، ويشرب مرارة أيامه متمنيا الموت (٣) .

* * *

ومن الشعراء الذين تحدثوا عن تجربتهم المريرة مع المدينة كاطار للحضارة

---

(١) محمد مهران السيد . عن الحب والمدينة ، الدم في الحدائق ، ص ٧٢ .

(٢) الشارع ، بدلا من الكذب ، ص ٣٤ — ٣٥ .

(٣) الدم في الحدائق ، ص ٧٤

المادية ، الشاعر عبد الرحمن طهمازى والشاعر مسلم الجابرى (العراق) .يقول مسلم الجابرى فى قصيدته «عصر الحزن» (١) :

ياليلى ... هذا عصر الأحزان
عصر الألم ... المتراكم فى كل مكان
الوحشة خبز يومى للانسان

ويعبر عن إحساسه بالزحام والمحاصرة فى قصيدته «عن الحب القديم » فيقول :

.. وفى السوق ... زاحمنى الناس . زاحمتهم
دفعونى ... دافعتهم

وحينما يصل إلى هذا الحد ، يعلن هروبه وإفلاسه :

أنا راحل عنـــــكم
فلا الماء ماء أبى ولاماء جدى
ولاأنا منكم ولاأنتم
ولاالأرض أرضى
ولا هذه البئر بئرى
ولا ذو حفرت ولا ذو طويت
وها أنا أخرج من سوقكم (٢)

* * *

(١) الرمح أنت ، ص ٩٣ .
(٢) الرمح أنت ، ص ٥٤ ،

وجه آخر من وجوه مشاعر الحزن فى الشعر العربى الحديث ، هذا الوجه هو معاناة تجربة الموت كقدر مسلط على الإنسان الضعيف الذى لا يملك إزاءه حلا .

لقد استطاع الشاعر العراقى بدر السياب أن يجعل من الإحساس بالموت باعثا ملحاً لكم هائل من المشاعر الحزينة .

يقول السياب بصدد حديثه عن الشعر الحديث «لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التى انطبعت فى ذهنى ، للقديس يوحنا ، وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على على العالم كأنها أخطبوط هائل (١) .

وتصور السياب هذا لدور الشاعر الحديث يوضحه لنا كشاعر يدرك تماما أن الشعر اصطناع موقف بإزاء الكون والإنسان والحضارة . وهذا مابدا بوضوح فى أعمال السياب منذ البدايات التى قدمها فى : اقبال وأساطير وهديل الحمام وأزهار ذابلة ، حيث امتلأت أعمال هذه الفترة بألوان من الحزن الرومانسى نتيجة تأمله الذاتى وفحصه لهذه الذات فى علاقاتها بالكون :

ماذا جنيت من الزمان سوى الكآبة والنحول
أو أرقب الليل الطويل يذوب فى الصبح الطويل
وأتابع الشمس المريحة الشعاع إلى الأفول
وأشيع البدر السئووم يغيب مابين النخيل
.. لا مأمل لى بالكثير ولا رجاء بالقليل ..

---

(١) مجلة شعر ، بيروت — العدد الثالث ، تموز ١٩٥٧ ص ١٠٩ .

وأعد أيامى لاسلمها إلى الهم الثقيل (١)»

فى هذا التساؤل المقلق نرى نوعا مبكراً من المباحث عن الزمن وماهية الانسان فيه وعلاقته به .

وتلى هذا الاحساس المبكر عناصر الشقاء الحياتى التى تعرض لها السياب منذ مطلع حياته وأفاض فيها الباحثون كالضعف الجثمانى والانطواء ووفاة جدته والسوداوية (٢) وما نتج عنها من تعميق منابع الاحساس المقلق الذى رأيناه بوادره من قبل .

إن النتيجة التى تهمنا هنا هو أننا أمام شاعر يلح عليه الموت منذ البداية كنهاية مقلقة وحادة فى مواجهة كل الموجودات . يقول من رسالة كتبها إلى صديقه خالد حول تسمية ديوانه «أزهار ذابلة» الذى صدر قبل عام ١٩٥٠ «ماأجهل من لامنى على أن سميت مجموعة أشعارى بالأزهار الذابلة ، ليت كان معى لترى أن كل الكون ، الأرض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء أزهار ذابلة فى عينى الشاحبتين ونفسى الهامدة الخامدة (٣) .

ويكشف لنا ديوانه أساطير الذى يعبر عن موقفه فى هذه الفترة البكرة — ماقبل ١٩٥٠ — عن إنسان مطارد من تصوراته الناتجة عن استنباطه لذاته وبحثه لهذه الذات فى علاقاتها بالكون ، وكيف تمخضت هذا التصورات عن الاحساس المقلق بالموت كمصير غير معقول وغير محتمل :

---

(١) القصيدة غير مثبتة بدواوينه — نقلا عن بدر شاكر السياب لاحسان عباس ص ٧٩ .

(٢) د. إحسان عباس : بدر شاكر السياب ، ص ٢٥ — ٣٣ .

(٣) نقلا عن احسان عباس ، بدر شاكر السياب ، ص ٨١ .

واحسرتا ! أكذا أموت كما يجف ندى الصباح
ماكاد يلمع بين أفواف الزنابق والأقاحى

* * *

ياموت ، يارب المخاوف والدماميس الضريرة
اليوم تأتى ! من دعاك ! ومن أرادك أن تزوره
أنا مادعوتك أيها القاسى فتحرمنى هواها
دعنى أعيش على ابتسامتها ، وإن كانت قصيرة (١)

أخذ السياب منذ البداية يخاف الموت ويرهبه من خلال مشاعره كإنسان مفقود أولا وأخيرا ، فاندفع فى صراع رهيب بين الموت وبين الرغبة فى الحياة .

فنى محاولته للالتصاق بالحياة والاندماج فيها ، اتجه إلى الارتباط الجماعى خلال فترة شيوعيته التى اهتم فيها بالتعبير من خلال شكل من أشكال أدب الكفاح والالتزام — عن حرية الإرادة الإنسانية وقدرتها المتفائلة على التغيير والثورة ، وقد امتدت هذه المرحلة عند السياب حتى عام ١٩٦٠ ، وهى الفترة التى انتج فيها حفار القبور ١٩٥٠ ، والمومس العمياء ١٩٥٤ والأسلحة والأطفال ١٩٥٤ وأنشودة المطر ١٩٦٠ .

وإلى جانب هذا التعبير الملتزم ، اتجه السياب من ناحية أخرى فى محاولة للالتصاق بالحياة إلى نهم حسى وصل أحيانا إلى بوهيمية اللحظة ، كما عبر عنها من خلال شخصية حفار القبور :

---

(١) رئة تتمزق — أساطير ، ص ٤٣ .

والحلمتان : أشد فوقهما بصدرى فى اشتهاء
حتى أحسهما بأضلاعى واعتصر الدماء
باللحم والدم والحنايا ، منهما لاباليدين
حتى تغيبا فيه — فى صدرى — إلى غير انتهاء
حتى تمصا من دماى — وتلفظانى فى ارتخاء (١)

إلا أن هذه المحاولات لم تستطع أن تنسى السياب عالمه الحقيقى ، فقد أعاده إليه مرضه وإحساسه بقرب النهاية :

أخاف من ضبابة صفراء
تنبع من دمائى
تلفنى فما أرى على المدى سواها (٢)

وقصيدة الوصية التى منها المقطع السابق تجميع تأكيدى لمباحث السياب التى رأيناها لديه قبل فترة شيوعيته .

إن مواجهته المباشرة للموت فى مرضه ، وفى أسرة المرض بالمستشفيات وفى أحاسيسه المتضخمة بالذات ، هذه المواجهة جرته من جديد للتساؤل المقلق الحاد :

ماذا لو أن الموت ليس بعده من صحوة
فهو ظلام عدم ، مافيه من حس ولاشعور

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب ، ص ٥٥٦ .

(٢) الوصية ، المعبد الغريق ، ص ١٥٦ .

إن مواجهته المباشرة لمصيره المقلق ، خلقت لديه حالة من عدم التأكد من صحة أى شئ .. كلها مجموعة من الأسئلة المطروحة ، وكل الإجابات عنها مجموعة تخمينات اعتقادية، وتبقى النهاية فى آخر المطاف بلا مبرر حقيقى :

أكل ذاك الأنس ، تلك الشقوة
والطمع الحافر فى الضمير
والأمل الخافق فى توثب الصغير

* * *

أكلها لهذه النهاية ؟
ترى الحمام للحياة غاية .... (١)

وبعد هذه التساؤلات المقلقة يأخذ الشاعر فى نحيب مؤلم مخاطبا زوجته إقبال يوصيها بابنهما غيلان :

كونى لغيلان رضى وطيبه
كونى له أبا ، وأما ، وأرحمى نحيبه
وعلميه أن يذيل القلب لليتيم والفقير
وعلميــــه ...
ظلمة النعاس ... (٢)

ومنذ هذه الفترة ، منذ أن اشتد عليه المرض وبدأ الاحساس بالموت يطارده فى كل لحظة وفى كل وجود حتى موته ١٩٦٤ ، دخل السياب فى مرحلة جديدة حول بها الموت إلى فلسفة ذاتية خاصة ، فلم يعد الموت حدثا

---

(١) الوصية ، المعبد الغريق ، ص ١٦٠ .
(٢) الوصية ، المعبد الغريق ، ص ١٦٢ .

مستغربا فى حياته وإنما تحول إلى غنائية صافية متوسلة .

بدأت هذه المرحلة فى فكر السياب بأناشيد أيوبية رائعة تجسد قول أيوب للرب : «عريانا خرجت من بطن أمى ، وعريانا أعو د هناك ٠ الرب أعطى والرب أخذ فليكن اسم الرب مباركا (١) يقول السياب :

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد ، إن الرزايا عطاء
وإن المصيبات بعض الكرم
ألم تعطنى أنت هذا الظلام
واعطيتنى أنت هذا السحر (٢)

لقد كان الشاعر فى هذه المرحلة الأيوبية يعيش مأساته من خلال احساس ضئيل بالأمل ولذلك كان رضاؤه رضاء منتظر المعجزة :

قالوا لأيوب : جفاك الاله !
فقال : لايجفو
من شد بالإيمان ، لاقبضتاه
ترخى ولا أجفانه تغفو (٣)

وحينما كانت تعصف به الشكوى ، ويطول به الانتظار ، كانت شكوا تتعالى صارخة محتجة :

---

(١) سفر أيوب — الا صحاح الأول ، ٣١
(٢) سفر أيوب ، منزل الأقنان ، ص ٢٤ .
(٣) قالوا لأيوب ، منزل الأقنان ، ص ٧٢ .

يارب أيوب قد أعيا به الداء
فى غربة دونما مال ولاسكن
يدعوك فى الدجن
يدعوك فى ظلموت الموت : أعباء
ناء الفواد بها ، فارحمه إن هتفا (١)

وعندما اشتد به اليأس انخرط فى نشيج فيه من الادانة أكثر مما فيه من الترجى :

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا ؟
ضاعوا ضياع اليتامى فى دجى شات
يارب أرجع على أيوب ما كانا
جيكور ، والشمس ، والأطفال راكضة بين النخيلات
وزوجة تتمرى وهى تبتسم
أو ترقب الباب ، تعدو كلما قرعا :
لعله رجعا
مشاءة دون عكاز . به القدم ! (٢)

إن قصائد السياب التائبة فى أيوبياته وأمام باب الله والمعبد الغريق — فى الحقيقة وقفة إدانة أكثر منها توبة مهتدى :

---

(١) سفر أيوب ، منزل الأقنان ، ص ٣٣ .

(٢) سفر أيوب ، منزل الأقنان ، صص ٣٣ — ٣٤ .

منطرحا أمام باب بيتك الكبير
اصرخ فى الظلام ، استجير :
ياراعى النمال فى الرمال
وسامع الحصاة فى قرارة الغدير
أصيح كالرعود فى مغاور الجبال
كآهة الهجير
أتسمع النداء ؟ يابور كت ، تسمع
وهل تجيب إن سمعت ؟ (١)

ولم يلبث الشاعر أن أحس باليأس من شفائه ، ومن عودته إلى الممارسة الحياتية من جديد فأضاف هذا إلى احساسه الأصلى بلا إنسانية الموت ولا معقوليته كنهاية للموجودات ، أضاف يأسه من الشفاء واحساسه بالموت على هذا النحو إليه حزنا عميقا وهزيمة مرة .

لقد كان تصور السياب للموت فى المرحلة الأولى وقبل أن يتعامل معه مباشرة تصورا خارجيا باعتباره غير إنسانى وغير معقول ، ولكنه عندما عاينه معاينة ذاتية وأحس به قريبا منه فى مرحلته الأخيرة تحولت علاقته به إلى علاقة تسليم وإذعان ، ومحاولة ترويض الذات على قوله وهضمه باعتباره نهاية لامفر منها . وتعبر قصائد ديوانيه : اقبال ١٩٦٥ وشناشيل ابنة الجلبى ١٩٦٥ عن هذه النهاية تعبيرا غارقا فى استسلام حزين ، حاول فيها الشاعر اقناع ذاته بقبول الموت كنهاية لغربته :

---

(١) منزل الاقنان ، ص ص ٣٢ — ٣٣ .

ساخذ دربى فى الوهم
وأسير فتلقانى أمى (١)
هو الموت جاء (٢)
فهيهات ، هيهات ، مالى فرار
ولكننى مت ... واحسرتاه (٣)

ومن خلال هذا الاحساس باللامفر تأخذ مباحث الشاعر شكلا آخر . لقد رأيناها من قبل أثناء تصور السياب للموت تصوراً خارجياً لمباحث قلقة متسائلة ، أما الآن بعد أن انتهى الشاعر إلى التسليم ، فإن هذه المباحث تأخذ شكل التحدى الهادىء والتساؤل الساخر :

أليس يكفى أيها الاله
أن الفناء غاية الحياة
فتصبغ الحياة بالقتام ؟
تحيلنى بلا ردى ... حطام
سفينة كسيرة تطفوا على المياه ؟
هات الردىء أريد أن أنام (٤)

* * *

---

(١) فى الليل ، اقبال وشناشيل ابنة الجلبى ، ص ٢١ .

(٢) فى المستشفى ، المصدر السابق ، ص ٩٨ .

(٣) حميد ، نفس المصدر ، ص ٢٧ .

(٤) فى غاية الظلا م ، إقبال وشناشيل ابنة الجلبى ، ص ١٣٥ .

وهكذا نرى مشاعر الحزن فى الشعر العربى الحديث كانت مشاعر متعددة المظاهر والوجوه .

كانت مشاعر لموقف اجتماعى ووطنى فى وجهها الرومانسى فى أشعار ملك عبد العزيز ونازك الملائكة . وكانت مشاعر لموقف فكرى فى بحث صلاح عبد الصبور عن ذاته وإحساسه بالضياع ، وكانت مشاعر حضارى فى احساس عبد المعطى حجازى ومحمد مهران السيد وعبد الرحمن طهمازى ومسلم الجابرى بمحاصرة المدينة لذواتهم وفساد العلاقات الإنسانية فيها ، كما كانت مشاعر لموقف ذى ملامح ميتافيزيقية فى احساس بدر السياب بالموت .

ثانيا : مشاعر اللامنتمى

اللامنتمى كما يرى ويلسون «إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد شيئا يدفعه إلى الإعتقاد بأن الفوضى إيجابيا بالنسبة للحياة (١)» . لقد استيقظ اللامنتمى على الحياة فجأة فوجدها تبعث على الرعب ، وأحس بعد فترة سيطرة العقل والإيمان العقلى التى سادت قبل هذا القرن بأنه موجود كما يقول سارتر فى عالم لاسند له فيه ولا ملاذ ، عالم يعود بنا باستمرار إلى أنفسنا (٢) .

لقد عاش الإنسان حتى بداية القرن التاسع عشر حياته من خلال إحساسه بأن لها مايبررها من أهداف ، فقد كان يستمد مقوماته من الأرض ومن الوجود ، ومن خلال إفتراضه وجود أساسى فى الطبيعة يرتكز عليه ، ومن خلال إدراكه أن كل ماهو موجود فى الطبيعة يتصرف على هيئة ونظام ثابتين نحو هدف معلوم . وآمن الانسان حتى بدايات القرن التاسع عشر بمبدأ الهيئة والنظام الثابت كضرورة إجرائية أقام عليها كل تصوراته وحقائقه ومدركاته(٣) .

ولقد كان هذا مبعثا للاحساس بحرية ما ، فقد اعتقد الانسان أنه حر الارادة ، وأن المادة خاضعة تمام الخضوع للمؤثر الخارجى (٤) .

---

(١) كولن ويلسون : اللا منتمى (ترجمة أنيس زكى حسن) ص ١٨

(٢) جان فال : الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر (ترجمة فؤاد كامل) ص ١٦٦

(٣) أحمد إبراهيم الشريف : الحتم والحرية فى القانون العلمى ص ٦

(٤) المرجع السابق ، ص ١٣١

وعندما استطاع التقدم المادى أن يحقق للانسان منجزاته العلمية المادية الهائلة ، بدأ الأنسان يميل إلى تفسير كل شئ على أساس من معطيات هذه الماديات العملية التى لم تلبث أن تحولت من صلابتها فى الذرة إلى إشعاعات لاصلابة فيها إلى الأبد .

لقد أدت البحوث المستمرة فى علوم الحياة ، وعلوم الانسان ، والعلوم المادية ومانتج عنها من نظريات ، إلى التحول من الاستقرار والاحساس بمعقولية الحياة ، إلى إحساس عكسى قائم على إمتناع الحرية .

فالمادة لم تعد ثابتة ، والحياة لم تعد خاضعة لنظام ثابت ينتظم حركتها ، والإنسان أصبح حائرا بين ذاته والوجود الخارجى . لقد رفض هذا الوجود أن يعترف بحرية الارادة الإنسانية حيث أصبح الانسان وفقا للنظريات العملية يخضع لمؤثرات خارجية وداخلية لا يملك من أمرها شيئا ، ولهذا حدث الانفصال بين الذات والوجود ، وأصبح المناخ مهيئا لأن يشعر الانسان بأنه غريب عن هذا العالم الكثيف الذى سلب بنظرياته الجديدة إحساس الإنسان بإرادته ووعيه المسيطر على الكون .

وأدى إلى تفاقم الأزمة ، مواجهة الانسان للموت فى حربين عالميتين سجلت خلالهما الذاكرة البشرية الموت كظاهرة بشرية ملحة وحادة عكست فى المستقبل دنو الموت كشئ حتمى .

إن الإنسان بدأ لكى ينتهى ، والحياة توتر مشدود نحو الموت. وزاد من ثقل الاحساس بالموت أن الفلسفات المادية أخذت تقضى على فلسفة الخلد التى اعتمد عليها الانسان فى محاولاته السابقة للدفاع عن نفسه .

وهكذا أقام الانسان فى العصر الحديث كل العوامل التى دفعت به إلى موقف اللامنتمى ، فالعالم من حوله لا يحكمه نظام ثابت ، والمادة محللة إلى لا متناهيات هلامية ، والموت كمستقبل أليم لايستند على فلسفات مطمئنة .

لقد قفز الفشل الوجودى إلى مركز الوعى الانسانى متأثراً بالظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية التى سيطرت على عصرنا ، وأدى هذا إلى إنشقاق وعدم انسجام بين الإنسان الشخص والعالم . وكانت هذه المقولة هى الاحساس الذى قاد الانسان لمشاعر اللاانتماء .

إن وضع اللاانتماء قائم أساسا على إنعدام الانسجام بين الشخص الانسانى والعالم .

* * *

كانت أمام الشاعر العربى الحديث هذه النتائج الفلسفية ، بالرغم من إختلاف ظروف مجتمعه عن ظروف المجتمع الغربى ، كما كان لديه إحساسه الخاص النابع من مشكلاته المحلية ، لقد خرج لتوه من حرب فلسطين يبحث عن ذاته وعن مكونات هذه الذات ، واتضح له أن انهزامه فى الحروب لم يكن بحكم ظروف قدرية ، وإنما بحكم عوامل مادية متخلفة .

وحينما حاول أن يبحث عن ذاته كان أمامه أكثر من إتجاه كما رأينا من قبل . لقد اتجه البعض إلى البحث عن الذات الجماعية ، وعاش البعض واقعه من خلال مشاعر الحزن كما رأينا وخاضوا تجارب الحلول المختلفة على المستوى الفردى والجماعى كوسيلة للخروج من هذه المشاعر الحزينة ، واتجه البعض إلى ممارسة تجربة اللامنتمى .

وبالرغم من أن محاور أصحاب المشاعر الحزينة فى الشعر العربى الحديث تلتقى فى بعض المظاهر مع مباحث اللامنتمين ، إلا أنهم يظلون فى حزنهم منتمين إلى الواقع الخارجى مرتبطين به ، لأن حزنهم فى الواقع يضمر موقفا مثاليا خلفه ، وهذا بعكس عبثية اللامنتمى الذى لايعنيه بالمرة أى مدلول خارج نطاقه .

إنه انسان يواجه الواقع بشجاعة متحدية ، وتعلمه شجاعته هذه «أن يعيش بلا نداء وأن يكتفى بما لديه . واستداد له ينبثه بحدوده ، فهو يتابع مغامرته فى مدى حياته ضامنا لحريته ذات الأجل ، ولتمرده تمردا بلامستقبل(١).

* * *

إن القضية الاساسية التى تحدد أبعاد اللامنتمى الوجودية هى قضية الحرية وموقف الذات منها . لقد رأى كامو أن «الحرية فى ذاتها ليس لها معنى ، ذلك لأنها مرتبطة بشكل مغاير تماما ، بقضية الله . فمعرفة ماإذا كان الانسان حرا تقضى بمعرفة ماإذا كان له سيد .. وإمام الله لاتتوافر قضية الحرية بمقدار ماتتوافر قضية للشر . فالقضية هى إما نحن لسنا أحرارا والله القادر المقتدر هو مسؤول عن الشر ، وإما نحن أحرار ومسؤولون ولكن الله ليس قادرا مقتدرا (٢) . «ولايلبث كامو أن يقرر أنه لايستطيع أن يفهم مايمكن أن تكون حرية سوف يهبنى إياها كائن أعلى» (٣) .

---

(١) البير كامو : العبث ص ٩٩

(٢) العبث ص ٨٣ — ٨٤

(٣) العبث ص ٨٤

حاول بلندر الحيدرى أن يحل هذه المعضلة فتمخضت تجربته عن احساسه بزيف الوجود الواقعي وقصوره ، وأن على الذات من ثم تقع مهمة ادراك المطلق الذاتى والواقعي معا . ولكنه لايلبث أن يكشف خلو الذات والواقع من التبرير وبالتالى من امكانية الحكم والوصول . وكان هذا مدعاة للاحساس بعبثية الوجود .

ومن هذا المنطلق اندفع أدونيس فى أغلب شعره إلى البحث عن الذات بطريقة أكثر تفصيلا والحاحا ، ومن خلال موقف فلسفى أوضح من موقف الحيدرى ليصل فى النهاية إلى موقف التحدى والاحساس باللامبالاة وإلى مواجهة العالم بكل مشاعر الحقد والكراهية الذى انتهى لمثله الحيدرى .

أما على الجندى ويوسف الخال وأنسي الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا فان مباحثهم قد دارت حول محورى وجود اللامنتمى وهما الموت والحرية ، ليصلوا فى النهاية إلى الاصطدام بجدران عبثية تزيد من الاحساس باللاجدوى من كل شئ وبأن الانسان لايملك غير الانتظار .

وقد حاول محمد عفيفى مطر أن يعرى هذه الجدران العبثية ، وانتهى إلى الاحساس بالادنة للكل ، ومن ثم يصبح كل شئ عقيما كما يرى خليل حاوى وكل المحاولات مكتوب عليها بالفشل والاستحالة ، ولاشئ يمكن أن يجدى ضحايا هذه العبثية .

وفى النهاية ، سيحدد محمد الماغوط الملامح النهائية للوجود اللامنتمى بعد أن قام بتلخيص الاصوات اللامنتمية السابقة ، وينتهى الماغوط إلى أن اللامنتمى وجود بلا موقف ولادليل .

وتعتبر أعمال بلندر الحيدرى الشعرية البدايات العبثية الاولى التى أحاطت باللامنتمى كوجود مزعج ومقلق ، تشعر الذات بمحاصرته لها ، ولا تملك شيئا تواجهه به .

كانت البدايات فى خفقة الطين رومانسية قلقة اشتملت على بعض الخصائص الرومانسية كالانسحاب من المجتمع ورفضه ، والاحساس بالسأم وتمنى المـــوت ، وذلك فى اطار من الأنانية الفردية ، كما يقـــول فى قصيدته ســـأم :

ياطيوف الغناء هذى حياتى

دمريها

فقد سئمت الوجودا (١)

واستطاع الحيدرى فى خففه الطين أن يعطى البذور الاولى لموقفه المتمرد، وأن يبشر بمولد لامنتمى عصرى يرفض كل المعطيات الخارجية . وتبدت له آنذاك مهزلة الوجود الحادة ، لقد جاء لكى يموت . . إذن فما معنى الشقاء واللذة والحياة ، وما الذى جناه حتى يحصل هذا النير الثقيل (٢) وحينما يبحث حقيقة شعوره وموقفه من الأشياء يكتشف أنه يحيا بلا أمنيات حتى فى الجنة أو النار :

لست أهوى جنة الله . . . ولا

ولا أتمناها رجاء فى شعورى

---

(١) ديوان بلندر الحيدرى ص ١٠٩

(٢) مهزلة الوجود — خفقة الطين — الديوان ص ١٨٧

لا . . . ولا أخشى سعيرا
خالدا (١)

إلا أن هذه الهموم اللامتمية قدمت فى هذه البدايات عند الحيدرى خلال مواقف رومانسية كهجرة المحبوبة والعجز الحياتى اليومى والاحساس بالتعاسة والشقاء ، ولم يقدمها الحيدرى من خلال موقف فكرى إلا حينما تخطى حدود الفردية الرومانسية كما بدا فى أعماله التى تلت خفقة الطين ، فى أغانى المدينة الميتة ١٩٥١ وخطوات فى الغربة ورحلة الحروف الصفر ١٩٦٨ ، وأغانى الحارس المتعب ثم حوار عبر الأبعاد الثلاثة ١٩٧٢ .

وحينما بدأت مباحث الحيدرى الفكرية ، بدأت من خلال معاينته للوجود واتجاهه إلى اعادة اكتشاف هذا الواقع من جديد ، من خلال رحلات الجوال . وحينما تكشف له هذا الوجود رآه الشاعر وجودا زائفا تحدد اطاره هــذه العناوين التى وضعها لقصائد ديوانه أغانى المدينة الميتة (عبث ، عقم ، صراع ، شيخوخة ، عبودية ، خطوة ضائعة ، قرف) .

لقد أعاد الشاعر اكتشاف وجوده فوجده منفصلا لاهيا . وجودا عابثا لاقيمة للانسان فيه :

وستبتغين . . . وترفضين
وستضحكين . . . وتحزنين
ولكم سيحملك الخيال ... ...
وتحملين
لكن . . . هناك

(١) خفقة الطين ، الديوان ، صص ١٥٦ — ١٥٧

هناك فى العبث الذى لاتدركين
ستظل ساعتك الأنيقة
تلهو بأغنية عتيقه
ولن ترى
ماتبصرين
ستتكتك ... اللحظات فيها كل حين (١)

لقد وجد الشاعر نفسه غريبا وضائعا فى كون غريب عنه لا يهتم به ، وبالرغم من هذا – وهنا تكمن المأساة الحقيقية للوجود من خلال معاينة الذات لها – فهو وجود تافه مكرر :

فما من جديد
تحمله الأرض لهذا الطريد
ماكان
مازال على عهده
يحلم
أو يدفن
أو يستعيد(٢)

بل إنه أكثر من هذا لاوجود له إلا من خلال ادراك الذات . لقد أدرك الشاعر خلال مباحثه فى الوجود أن الوجود الذاتى هو الذى يحدد ماهية الأشياء فالوجود الخارجى من ثم كون ناقص ، لاقيمة له خارج ادراك الذات له :

---

(١) أغانى المدينة – الديوان ، ص‌ص ٢٢ – ٢٣ .
(٢) ساعى البريد ، أغانى المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٣٨ .

أنا الخالق إنسانى

أنا الهادم

والبانى

أنا ربى وشيطانى

. . . . . .

ـأنا العائش فى ظلى

أنا الموت بلا شكل (١)

إن مأساة الوجود الحقيقية كما يراها الحيدرى تكمن هنا . إن الموضوع الخارجى المتمثل فى الكون المادى والقيمى وجود ناقص ، والذات المدركة هى الوجود الأكمل ، هى الوجود الخالق بالادراك والوعى ، وبرغم هـذا ففى ممارسة الحياة تتحول هذه الذات إلى عبد سيزيفى يمارس لعبة العبث الوجودية بلا معنى ولاقيمة :

ولم يزل للأرض سيزيفها

وصخرة

تجهل ماذا تريد (٢)

إن العلاقة التى تتعامل من خلالها الذات الكاملة بالوجود الناقص هى علاقة تحكمها عبودية الوجود الذاتى لاستعباد الوجود الخارجى :

عبد ... ...!

أكاد أثور ... لكن

(١) عبودية ، أغانى المدينة الميتة الديوان ، ص‌ص ٨٥ — ٨٦ .

(٢) ساعى البريد ، أغانى المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٣٩ .

أحس الغل فى أذنى
يولول هازئا
منى
ويصرخ ضاحكا . . عبد
عبد(١)

لقد اتضحت أمام الرائى خدعة الحياة ، لكن إلى متى ستظل هذه الخدعة ، إلى متى هذا الاحساس بالأنية وتلاشيه أمام استعباد الوجود :

ها أنت أنت
ولست أنت
دنياك بعض دجى وصمت
أنظل نغرق فى الظلام
ومن خلال
عطش الرمال إلى الحياة
أتظل تخدعنا الحياة (٢)

* * *

حاول الحيدرى أن يجرب الانتماء الجماعى بالانخراط فى هموم وقضايا الإنسان خلال مرحلة خطوات فى الغربة ورحلة الحروف الصفر وأغانى الحارس المتعب . ولكن هذا المنتمى المؤقت كان مبعثا لاثارة أحزانة السابقة

(١) عبودية أغانى المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٨٥ .
(٢) شداع ، أغانى المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٩٥ .

أكثر من منحه لحظة أمان . لقد حققت هذه التجربة فشلا ذريعا عند الحيدرى اتسع له من خلالها مجال رؤية اللامنتمى باستيعابة قدراً لابأس به من القسوة البشرية والأحزان ومجالات الصراع المختلفة .

تحدث الحيدرى فى هذه الفترة عن القضية العربية وثورة العراق والعائدين مع الفجر وهير وشيما وزنوج آلا باما وأطفال الحرب العالمية الأولى وغيرها من القضايا الاجتماعية الإنسانية .

ولكنه حين تأملها وجدها أمورا تبعث أكثر على القرف والاحساس ببطلان الواقع ، وعلى تأكيد أعمق لمفاهيم اللامنتمى ، فعندما يعلن راديـو لندن فى قصيدته « عشرون ألف قتيل ، خبر عتيق » (١) عن الضحايا وأنهم عشرون ألفا وتضطرب الناس متمتمة بصلوات ودعوات حى يحفظ الله حياتهم ، ويصرخ الجريح إلى جوار أمه يستبقيها ، يرى الشاعر الأشياء من خلال الاحساس بأن لاشيء يستحق ،فالشهيد يقول لأمه من خلال رؤية الشاعر :

كالكلب ها إنى
أموت من أجلك ياأمى

فالحقيقة أنه لاشيء يستحق ، بل إن كل شيء لايعدو أن يكون أكثر من أكذوبة :

« قتلوا ليحيا الآخرون
وأنا أتمتم

---

(١) خطوات فى الغربة ، الديوان ، ص ٧ .

يكذبون . . . ويكذبون
وتقول أنت :
من الحفاة
« قتلوا لتزدهر السنون »
يكذبون ويكذبون (١)

وعندما يتحدث الشاعر عن أمل اللاجىء العائد فى قصيدته « خطوات فى الغربة (٢) وإصراره على العودة وانتظار الأمل ، يسوق الأمل والانتظار داخل تساؤلية متشككة قلقة :

لو عاد بى
لو ضم صحو سمائى الزرقاء هدبى
أترى سيخفق لى بذاك البيت
قلب
أترى سيذكر أين ذاك الأمس
أترى ستبسم مقلتان
أم تسخران
وتسألان
ـأوما انتهيت
ماذا تريد ، ولم أتيت (٣)

---

(١) عشرون ألف قتيل ، خبز عتيق ، خطوات فى الغربة ، ص‌ص ٨ — ٩ .

(٢) خطوات فى الغربة ، ص ٩٦ .

(٣) ص ص ٩٨ — ٩٩ المصدر السابق

لقد حول الحيدرى القضية الاجتماعية والسياسية من خلال فكره الخاص إلى رؤية فكرية ملحةازدادت حدة نبرتها فى قول اللاجىء فى آخر القصيدة:

هذا .... أنا

— ملقى —— هناك ... حقيبتان

وإذا الحياة

كما تقول لنا الحياة

يد تلوح فى رصيف لايعود إلى مكان .

* * *

عمقت محاولته الاشتراك فى هموم الآخرين إذن احساسه بعبثية الوجود فصرخ صرخته المتوهجة الحادة فى وجه هذا الوجود معلنا رفضه لكل معطياته فى قصيدته الرائعة « أرض مرة » :

لاتلق

مرساة

لاتبذر

بذرة

من يدرى

قد نرحل قبل الفجر (١)

ونجد هذا الاحساس العبثى باللاجدوى ، وبالمحاصرة اللزجة للوجود فى فقرة مرعبة من قصيدته « العودة إلى هيروشيما » يقول :

---

(١) خطوات فى الغربة ، ص ٣٣ .

أعود لابحث عن موتى
والموت
هنا
والموت
هناك
فلتصمت
سيجيء إليك ومن ألف مكان (١)

هكذا أدرك الشاعر من خلال العجز والمحاصرة خلو وجوده الذاتى والعيانى من أى تبرير . إنه وإن كان سيد هذا الوجود بادراكه له ، إلا أنه أعجز من أن يقاوم هذا الوجود ، وإن هذا الوجود الذى يقلقه بعبثيته اللامبررة لا يمكن مثوله إلا من خلال ادراك هذه الذوات العاجزة « فالأرض أرض الزيف ، والعصر عصر الزيف » (٢)

حاول الشاعر أن يجعل من نفسه شاهدا على العصر ، وأن يحمل ذاته مسئولية وجودها :

لك أن تغنى أغانيك الحزينة
طوال الليل ......ولكن
اياك أن تنسى انك مسئول
عن كل هذا العصر ، وربما سيطلب

---

(١) المصدر السابق ، ص ص ٦٠ — ٦١ .

(٢) ضحكة قصيرة ، رحلة الحروف الصفر ، ص ٥٢ .

منك النجدة (١)

لكن ادراكه الحقيقى لعبثية الوجود بشقيه جعلة يرجح كفة الانسحاب الرافض ، وعندها يتحو ل الحيدرى إلى سيل من اللعنات فى وجه عالم تقوم العلاقة فيه بينهما على الرفض :

عد مثلما نريد
ككل شىء كاذب يضحك ملء دارنا
ككذبة الصباح فى تحية لجارنا
لأننا نريد أن نعرف فى الخطيئة الإنسان
لأننا
نريد أن نعبد فيك الله والشيطان (٢)

... .

ياأرض الموتى
موتى
لنصير بموتك كل موت
موت الموت (٣)

... .

ياوجه الآخر فى الإنسان
إلى متى

(١) أغانى الحارس المتعب ، ص ٥ .

(٢) لو مرة نمت معى ، أغانى الحارس المتعب ، ص ٢٨ .

(٣) النرفانا ، أغانى الحارس المتعب ، ص ٧١ .

تصير لى فى مرة سنبلة
ومرة
تصير لى كل حبال المشنقة (١)

ويهتف الكورس فى حوار عبر الأبعاد الثلاثة :

ربنا ... ... ربنا ربنا
ها إننا مثلك نولد فى التكرار لنخلد فى العادة
مثلك فى الصيف الذاهب والصيف الآت
مثلك فى الحجر الساقط فى الموت بلا مأساة
مثلك فى درب المجرات
ياربنا
أفردتنا فى البعد فرأينا الكل ، وأضعنا سرك
فى الأجزاء
صرنا حقك فى القاتل مذ صرنا حقك فى المقتول (٢)

* * * *

أما أدونيس الشاعر اللبنانى (على أحمد سعيد) فقد واجه العالم على أنه عالم عدوانى يهدد ذاته ووجوده بصورة مستمرة ، وأن عليه منذ البداية أن يكون على استعداد تام للرد والمواجهة .

قدم أدونيس عالمه كعالم عبث كامو « ملتهبا ومثلجا ، شفافا ومحدودا ، حيث لاشىء ممكن ولكن كل شىء معطى ، عالما لايعقبه سوى الانهيار

(١) حوار عبر الأبعاد الثلاثة ، ص ١٢١ .
(٢) ص ص ٣٧ — ٣٨ .

والعدم(١) حيث كل شيء يسود الإنسان :

صدئت عربات النهار
صدىء الفارس
إنني مقبل من هناك
من بلاد الجذور العقيمة
فرس برعم يابس
والطريق احتضار (٢)

هذا هو العالم الذى أطل عليه أدونيس ، صدئت فيه الذات والمعطيات الكونية وأصبحت جذوره عقيمة القيمة بالنسبة له ، وبراعم أفراسه يابسة والطريق الممتد اختصار للذات وللكون .

لقد جاء الشاعر فى موسم الكهولة ، عجوزا كهلا لم يعرف الطفولة ولا الأساطير :

جاء فى آخر الليل فى موسم الكهولة
لم ينم فى سرير الأساطير
لم يعرف الطفولة (٣)

وفى هذا العالم انطلق الشاعر من مغامرة إلى مغامرة منفيا جوالا يبحث عن

---

(١) البير كامو : العبث (ترجمة سالم نصار) ص ٨٨ .
(٢) عشر قصائد ، مجلة الشعر (البيروتية) العدد ٢٠ السنة الخامسة — خريف ١٩٦١ .
(٣) أغنية ، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، ص ٢١٤ .

ذاته فيجد أنه على حد تعبيره « لاحد لى ، لاشاطىء » (١)

وأكتشف الشاعر أنه فى مكان ووضع ليس من صنعه ، بل أكثر من هذا لم يكن له شأن فى اختيارهما :

عابر أحمل خطواتى وبى
ظمأ الرمل وفى خطوتى بحار
من أنا ، أى هوى أحيا له
أفقى وعد وعيناى انتظار
يتصبانى غد لم ينجبل
وإذا لاقتنى الشمس أحار (٢)

رفض أدونيس منذ البداية أن يكون فى القطيع ، حلقة فى سلسلة . إن مهيار الدمشقى هو (الخريطة التى ترسم نفسها) .(٣) وحينما انطلق يبحث عن وجوده الشخصى الحقيقى كوجود متفرد قائم على الارتباط الوثيق بين الحرية والفعل ، رأى أن أية محاولة لتفسير الوجود الذاتى لايمكن أن تعتمد على الخارج :

بيتى سوته انتفاضاتة
غيبا وراء الغيب مرشوقا (٤)

---

(١) لاحد لى ، أغانى مهيار الدمشقى ، ٧٦ .
(٢) أفق وعد : قصائد أولى ص ٣٩ — ٤٠ .
(٣) مزمور ، أغانى مهيار الدمشقى ص ١٣٩ .
(٤) حدود اليأس ، قصائد أولى ص ٢٤ .

فماذا يعنى بالنسبة لى مدلول هو خارج نطاق ذاتى كما يقول كامو ؟(١) إن الكون يقدم للشاعر أشياءه كمواد جاهزة تتم بمعزل عن الإنسان فهو من ثم قوة متسلطة ، على الإنسان أن يجرد قواه باستمرار ويضيفها على هذا الواقع فيفقد بهذا كل مايمكن من إحساس بالقوة ، فلا يبقى له بعد هذا سوى شعوره بمحدوديته وصغره وضآلته وخطيئته « أقبل فى هاوية مليئة بفرحة المنبىء والنذير . . فرحة أن أصير خطيئة ، وخاطئا يحيا بلا خطيئة (٢)

أسافر بالورق وغير الورق
بالبراعم والغصون
بالهواء وشعاع الشمس
ثم اتراجع
أتلمم
أتجمع
وأسقط فى نفسى ناضجا وعموديا (٣)

وحتى يستطيع أدونيس أن يتخلص من شعوره بالخطيئة ، ذلك الشعور الملازم لاستسلام الإنسان لتلك القوى اللامحدودة والمحيطة به ، كان عليه أن يتحرر أولا من تسلط تلك القوى :

يلزمنى الخروج من أسمائى
أسمائى غرفة مقلقلة

---

(١) العبث ، ص ٧٧ .
(٢) هاوية ، أغانى مهيار الدمشقى ، ص ٩٠ .
(٣) شبح يتغلغل بين سلالم الوقت ، كتاب التحولات ، ص ٢٠٠ .

جب غائب

على أسبر على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسبر على

أحمد سعيد أسبر (١)

وهكذا أحس أدونيس بما تشكله ذاته الخارجية من عوائق تعوق حريته وتفرده .

لقد أدرك خطورة هذه الذات المألوفة التى تحركها دوافع خارجية وقوى مسبقة ومنفصلة تكمن فيها كل عوامل السقطة الذاتية :

أعجن خميرة السقوط ، أترك الماضى فى سقوطه وأختار نفسى (٢)

أدرك الشاعر أن على الإنسان أن يعى حضوره الخاص فى هذا العالم ، وهذا الحضور هو الذى يتمثله الانسان فى ذاته الحقيقية الداخلية . إن عليه أن يمحو كل الآثار فى داخله حتى يستطيع أن يحيا فى ظل ذاته فارغا ونظيفا من كل المؤثرات والموروثات (أمحو الآثار والبقع فى داخلى ، أغسل داخلى وأتركه فارغا ونظيفا ، هكذا تحت نفسى أحيا » (٣) .

وتوضح أعمال أدونيس الشعرية فى قصائد أولى ١٩٥٧ وأوراق فى الريح ١٩٥٨ وأغانى مهيار الدمشقى ١٩٦١ وكتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ١٩٦٥ ، وغيرها ، توضح هذه الأعمال تأكيد أدونيس على هذه الذات الداخلية التى تمكنه من أن يكون ذاتاً فاعلة تحمل جذورها فى خطواتها :

---

(١) يلزمنى الخروج من أسمائى ، كتاب التحولات والهجرة ص ١٩٢ .

(٢) مزمور ، أغانى مهيار الدمشقى ، ٤٢ .

(٣) نفس القصيدة ، نفس المصدر ص ٤٣ .

آت بلا زهر ولا حقولا
آت بلا فصول
لاشيء لي في الرمل في الرياح
في روعة الصباح
الا دم فتى
يجرى مع السماء
والأرض في جبيني « النبي »
رف عصافير بلا انتهاء (١)

ولكن الشاعر لايلبث أن يكتشف أنه وإن استطاع أن يصير شيئا من خلال ذاته المنفردة إلا أنه لم يحصل على شيء ، إن المعجزة التي حققتها ذاته بامتدادها نحو الداخل قد أحالت رؤياه إلى فوضى ، ويكتشف أن عليه كما يقول أمطانيوس مخائيل أن « يتسلح بصمت الحجر ، وشجاعة القبر ، ليشهد مسرح النهايات » (٢) لقد أدركت الذات أنه لامعنى بالنسبة لمصيرها المحدود وأنها في الواقع لاتختار كارادة حياة ، وإنما يتوقف هذا الاختيار على نقيض إرادتها وهو الموت :

موعدنا موت
وشطآننا يأس ألفناه ، رضينا به
بحرا جليديا حديد المياه

---

(١) ريشة الغراب ، مختارات من الشعر العربي الحديث (د. مصطفى بدوى) ص ١٨٣ .
(٢) دراسات في الشعر العربي الحديث ، ص ٢٣٢ .

نعبره ، نمضى إلى منتهاه (١)

إن كل مايمكن أن تفعلة الذات هنا هو أن تتحدى من خلال إحساس طاغ باللامبالاة ؛ هذا الاحساس الذى يدفع بكل مشاعر الضغينة والعداء :

ألهو بعينى ليزدوج فيها العالم
أرى السماء اثنتين
الأرض اثنتين
إلا أنـــــا
أبقى واحـــداً
ـ وحيدا لايبقى غير الحجر صديقا ؟
ـ أهتف : ياصدفة ! إننى جزؤك الرخو
وأدير قرنى للشمس (٢)

* * *

أما على الجندى الشاعر العراقى ، فقد تفتحت عينا اللامنتمى لديه عــلى الرؤية المرعبة ، العالم قفر لاظل للإنسان فيه وكل شىء فيه فارغ خال :

لكنى مذ وطئت قدمى الأرض ، شعرت بأن
العالم قفر ، قفر
لم ألمح حولى ظلا للإنسان (٣)

---

(١) نوح الجديد ، مختارات من الشعر العربى الحديث (د. مصطفى بدوى) ص ١٩٠ .
(٢) الزمن فخار ، كتاب التحولات والهجرة ، ص ص ٢١١ — ٢١٢ .
(٣) الرؤيا والرعب ، الشمس وأصابع الموتى ، ص ١٠ .

وفى جو من الإغراء والتخويف تعدو الذات جاهدة فى محاولة للهرب من كل شىء ، ومن خلال شعور بالضعف والعجز عن المقاومة :

وعدوت أحاول أن أهرب من ظلى
أو مـن خوفى ، أو مـن ضعـفى
لكنى راوحت مكانى ، وشعرت بأن تخذلنى القدمان
فى الأرض تغوصان (١)

إن الاحساس بالغربة فى أرض لاتعرفه يطارده باستمرار ، ويحـاول الشاعر جاهدا ، أن يستنجد بكل شىء ، بأى شىء ، برب الماء العاصف ، بالريح ، بجناح الآه ، بالشعر وبالشمس ووجه القمر ، (٢) ولكنه لايجد أمامه شيئا يتحرك فى المشهد ، فالصمت اله منشور فى كل مكان ، و :

الأرض ووجه الأفق وحـتّى الشمس
وأوراق الأشجار يغلفها لون أربـد
أجوف ... وذهول يحبس أنفاس الأشياء
ويخرس حتّى تمتمة الغدران (٣)

ويتفقد الشاعر وجوده داخل هذا المشهد ، فإذا هو تمثال طينى ، مصلوب فى الشرفة وحده » (٤)

---

(١) نفس القصيدة ، نفس المصدر ، ص ١١ .
(٢) الرؤيا والرعب ، الشمس وأصابع الموتى ص ص ١١ — ١٢ .
(٣) الشمس وأصابع الموتى ، ص ١٤ .
(٤) المصدر السابق ، ص ١٠ .

لقد فتح على الجندى رؤيته على العالم فى لحظة من أكثر اللحظات انفعالية فى لحظة المواجهة بين الذات والموضوع . ووقف أمام هذه اللحظة مرتعدا أمام المطلق المصيرى فيها .

إن الوعى الذاتى بالتجربة البشرية يؤكد فشل مجموع الأدلة ، فالمهم بالنسبة لوجودى هل حصلت تجربة الخلود بالنسبة للذات التى يتهددها الموت أم لا ؟

يتهددنى ... فأرى الموت حواليه هالة (١)

وتتفجر الصرخة فى قلبه ، الآن انتهى كل شىء من غير عودة ، وانقطع خيط الإتصال ، لقد تحمل الجسد الكثير من الأوجاع بلا طائل :

أحاول الا أختنق ولكن
دخان الأحجار المصهور يملأ صدرى
يتسع الشق المزبد بالنار
ويقذف بالماء النارى ، وأحجار ذائبة
وخيول وحشية
تندفع من الشوق رؤوس تنصهر خلال المد اللهبى
عيون تنفقىء ، تنش
زعيق يثقب سمعى(٢)

وانعدم الأمل فى كل شىء :

---

(١) رقصة جنائزية ، الشمس وأصابع الموتى ، ص ١٤٤ .

(٢) منحدر الساعات الأفقية ، الشمس وأصابع الموتى ص ص ٣٢ — ٣٣ .

يا أهلى ، يازراع الزمن الملعون
لم يبق فى هذى الأرض العاقر مأمل (١)

ولم يعد أمام الإنسان سوى الموت ، فيراه الشاعر فى كل شىء، فى الصمت والعزلة والوحشة :

لقد أصبح الإنسان حليفا للموت :

وحليف الموت القادم من خلف بحور الليل
هو الإنسان (٢) .

أوقف الجندى ديوانه « الشمس وأصابع الموتى » (٣) على تصوير تجربة الموت فى ذاته ولذاته كتجربة لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون ترقية إلى خلود من نوع ما :

لقد تناول الموت كسقوط للوجود الذاتى فى الزمن .

* * * *

ومن هذه النهاية التى وصل إليها الجندى يبدأ يوسف الخال موقفه أمام تجربة الموت فلايلبث أن يكتشف الغلط فى كل شىء .

إن وجودنا النازع إلى الموت يشكل التناقض الفاضح بوجود موت هو النية المسبقة للوجود :

---

(١) علشان ياصهايا ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .

(٢) القصيدة السابقة ، ص ٤٧ .

(٣) هو ماعثرت عليه من شعر الشاعر السورى .

ترى يدركنا الموت كما نحس
حيارى ، لا الذى صار فهمناه
قبلناه ، ولا ذاك الذى كان
كفرنا ، لايد الإيمان تفدينا (١)

ولم يجد الخال فى مواجهة هذا الموت الآتى إلا أن يحيا بشعور الاقتلاع فى عالم عدو لن يمنحه شيئا ، فيتحول وجوده إلى انتظار مايجىء حين لايكون فى انتظاره(٢) وذلك من خلال مشاعر اللامنتمى واحساسه بالغربة الدائمة والبلادة :

وشجرى ينـــوء بالثمار
يسرقها العابر فى الليـل
وأنت فى الليل وفى النهار
لـــن أرفـع يا قصيدتى
لأجلك الأسوار (٣)

لقد أصبحت المشاعر الأساسية المسيطرة هى الاحساس بأنه لاشىء يهم ، فمهما يحدث لن يأتى أسوأ من الموت

* * * *

إن النتيجة الفورية التى نستخلصها هى أن الموت قد أصبح واقعة بدهية

---

(١) الحوار الأزلى ، مجلة الشعر البيروتية ، العدد الأول — السنة الاولى كانون الثانى ١٩٥٧ ص ٥٦ .
(٢) الآية الأخيرة ، مجلة شعر (بيروت) العدد الرابع والعشرون — السنة السادسة — خريف ١٩٦٣ ، ص ١١ .
(٣) خمس قصائد ، مجلة شعر (بيروت) العدد ١٩ — السنة الخامسة — صيف ١٩٦١ ، ص ٩ .

يقع فريستّها الإنسان ، يكفيه أن يعرفها مرة واحدة لكى يصبح مرتبطابها إلى الأبد ارتباط المغلوب على أمره .

والسؤال الآن إلى أين يمضى الشاعر العراف إذن ؟ إن احساسه بضرورة أن يربح المعركة يجعله يدرك جيدا أن نهاية العالم سوف تتم على حساب الإنسان. هذا مافكر فيه شعراء كأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا .

إن هذا يعنى — رغم كل شىء — انتصار الواقع على الذات ، وسيخسر الإنسان المعركة من ثم :

خاسرة معركة الجديدة
خاسرة معركتى الوحيدة(١)

وتحت ضغوط الخوف من انتصار الواقع تراجع هؤلاء الشعراء ، وأعلن أنسى الحاج « أن موتنا لن يكون رفات الصباح » (٢) وأخذوا يبحثون عن انتصار حاضر على الموت الآتى وذلك باحاطة الجسم بكل المغرقات الحسية وأهمها تجربة الجنس . يقول أنسى الحاج :

لاشىء يدوم لى
أعطينى ثديك ، عله يبعث النعاس فى رفيف جفنى ، إنى
منهوك وحزين (٣)

---

(١) عصام محفوظ : السيف وبرج العذراء ، مجلة شعر (بيروت) خريف ١٩٥٢ ص ٣٦ .

(٢) أنس الحاج : الخنزير البرى ، مجلة شعر (بيروت) العدد ١٩ — السنة الخامسة صيف ٦١ ص ٢٤ .

(٣) ثلاث قصائد ، مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس — السنة الثانية ، كانون الثانى ١٩٥٨ .

ويشكل هذا الهروب من الموت إلى النهم الحسى بداية البحث الحقيقى فى الحرية ، وهو الوجه الثانى من وجهى الموقف اللامنتمى .

لقد أدرك اللامنتمى فى نهاية الرحلة أنه من الغباء أن نضيع الوقت فى البحث عن الموت كوقت ضائع :

أتــــرى أبـقى أغــــنى
ذكريات لم تعد تشعر أنى
كنت فيها فى زوايا الديـــر
حيث العمر آه بعد آه (١)

إن فقدان الحرية فى الواقع هو الموت الاكبر :

نتـأت رجـــلاى
مـن قيد الحرس
وفــــراش جـنف
من شوك العيون (٢)

والحرية الوجودية « تعنى حرية الارادة . الا أن هذه الارادة لا تستطيع أن تعمل الاحين يكون هناك دافع . فإذا لم يكن هناك دافع لم تكن هناك ارادة. ثمت إن الدافع ينشأ عن اعتقاد ، فانك لن تفعل شيئا مالم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى ويجب أن يكون هذا الاعتقاد اعتقادا فى وجود شىء ، أى أن هذا الاعتقاد يعنى ماهو حقيقى ، وعليه فإن الحرية بهذا المفهوم تعتمد عـلى

---

(١) فؤاد رفقة ، الخروج من الدير ، مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس ، السنة الثانية — كانون الثانى ١٩٥٨ .

(٢) شوقى أبوشقرا : ثلاث قصائد ، مجلة شعر (بيروت) — العدد ٢٠ — السنة الخامسة خريف ١٩٦١ ص ٢٥ .

الحقيقى . (١)

لقد رأينا من قبل انشغال اللامنتمى فى موقفه من الموت بقضية اللاحقيقى ورأينا كيف أن هذا اللاحقيقى قد قاده فى النهاية إلى بتر حريته من جذورها .

لقد وجد اللامنتمى فى الشعر العربى الحديث أن ممارسته للحرية أصبحت مستحيلة فى عالم لاحقيقى وأن على الإنسان من ثم أن يكون مدركا بوضوح لوجودة الذاتى والعيانى من خلال تجربته الخاصة .

لقد رأينا خلال حديثنا السابق كيف أن الواقع فى أعمال هؤلاء الشعراء قد فقد كل الحجج التى يمكن اقامتها لاقناعنا ، ورأينا كيف أن الانسان بخضوعه لمؤثرات الواقع الخارجية ولضروراته الداخلية قد انتهى إلى الاحساس بأن العصر عصر سراب ، وأن الانسان فيه خاضع لكل شىء ومضطهد من كل شىء ، وفى داخل هذا الوجود تمثل الشاعر قول كامو « أنا لا أستطيع أن أفهم ما يمكن أن تكونه حرية سوف يهبنى إياها كائن أعلى » (٢)

لقد أدرك اللامنتمى أن حريته حتى كاختيار بين احتمالين غير ممكنة « فلا شىء يدوم له » (٣) ، وإنما كل شىء عبث فى عبث ، حتى إدراك الذات لذاتها ، وأن لا شىء بذى قيمة نهائية لأنه مرتبط بألوان من المعارف السابقة على التجربة الشخصية ، وهذه المعارف تمثل من ناحية أخرى ثقلا على الحرية

---

(١) كوان ويلسون : اللامنتمى ص ٤٥ .

(٢) العبث ص ٨٤ .

(٣) أنس الحاج : ثلاث قصائد ، مجلة شعر (بيروت) — العدد الخامس — السنة الثانية كانون الثانى ١٩٥٨ — ص ٢٥ .

التى بدونها لن تستطيع الذات أن تدرك شيئا عن وجودها ولا عن العالم الذى يحتضنها :

أتـــر ى أبقـــى أغـــــنى
ذكريات لم تعد تشعـــــرأنى
كنت فيها فى زوايا الــديـــر
حيث العمر آه بعـــــد آه(١)

وبذا يصطدم اللامنتمى فى نهاية بحثه حول الموت والحرية ، بجدران العبثية الذاتية والخارجية .

هكذا يشعر محمد عفيفى مطر ، فالذات لدية غريبة مفتتة وعارية ، والواقع يلاحق الذات بقسوته واضطهاده .

وأسلوب مطر هنا فى تعامله مع الذات والوجود أسلوب تحليلى لا يهدف إلى المعرفة ، وإنما يهدف إلى تحليل هذا الوجود العبثى وتعريته بقصدفضحه فى كل مايكشف عنه العراف .

لقد اتخذ الشاعر موقف العراف النبي الذى يخوض تجربة الكشف المستمرة ومن خلال هذا الموقف تواجه الذات منذ المولد الجوع والصدأ والموت والقسوة والعنف :

أمى ولدتنى فـــوق سرير الجـــوع
فشربت الصدأ السائل من مسمار العالم
ورقصت عـلى إيقــاع المـــــوت

---

(١) فؤاد رفقة : الخروج من الدير ، مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس — السنة الثانية — كانون الثانى ١٩٥٨ ص ١٤ .

وأكلت الأرغفـــة الحجريــــة

فاخترقت صدرى الحربة فى أعراس الصمت (١)

لقد تبدى العالم فى ادراك العراف على إنه وجود كثيف فاقد لكل مـــا يمكن أن نعطيه له من معنى وإن كان وهميا ، وحتى الحب والجنس أشد الموجودات تأثيرا ، تتحول إلى أشياء بلا ملامح :

حبيبتى وجه مضيع الملامح

تعبره الأحزان والأفراح دونما توهج أو انطفاء

تأكله البثور

. . .   .

الحب بيننا كراهة . والبغض آية العنـــاق

أنا وأنت ميتان ياحبيبتى ..ونعشناالسرير(٢)

لقد تحول الوجود إلى وجود سفاح يمارس الدعارة فى طرقاته :

مدائح الزنا وولد السفاح

فى الليل كان طاغياً فى الطرق المضاءة

يسأل كل عابر أن يخرج البطاقة الشخصية

يدخل فى الشوارع الخلفية

مطالباً بمايبيعه من عرق الأفخاذ أو ينتظر العطية(٣)

---

(١)أغنيات متجول ، رسوم على قشرة الليل ص ٥ .

(٢)ثلاثية ، ملامح من الوجه الانباد وقليسى ص ص ١٨ — ١٩ .

(٣)أغنيات متجول ، رسوم على قشرة الليل ص ١٣ .

حاول عفيفي مطر قبل فترة العرافة ، وخاصة فى ديوانه كتاب الأرض والدم ١٩٦٩ أن يمتزج بالوجود امتزاجاً حلولياً ، فأعاد إنشاد سفر التكوين محاولا الامتزاج بالماء وبالكون فى وحدة حلول صوفية ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف خيانة النهر فصاح به :

أيها النهر الخئون
أنا بين الرمح والحائط منصوب مقيد
جائع منك إلى كسرة طمى وأمومه
ظامىء منك إلى وجهك إذ ينشع فى قلبى جسارة (١)

ومنذ أن انفصلت الذات عند عفيفي مطر عن الوجود واختيارها دور العراف وهى تحاول بإصرار فضح هذا الوجود وتعريته . هكذا اتخذت الذات دورها بإصرار على ألا تعود مرة أخرى إلى موقفها السابق :

وحينما ينهشنى تقلب الحقول فى الضمير
فإننى لا أستطيع أن أعود خطوة إلى الوراء(٢)

إن رحلتها فى تعرية الوجود قد بدأت فى الأجساد والعروق المعتمة وأعراس للردى والزحمة المنهزمة والثمار الحجرية واللغات الحجرية ، والقلوب الحجرية(٣) ، وتصبح الذات من ثم شاهد إدانة على الزمن المنكشف العورة والمختبىء الضمير حيث :

---

(١) خيانة النهر ، كتاب الأرض والدم ص ١٣ .
(٢) ثلاثية ، ملامح من الوجه الانبادو قليسى ص ١٩ .
(٣) فى المعرفة المرة ، المصدر السابق ص ص ١٣ — ١٤ .

تصلينـا بـرودة السريـر
تقتلنا طفاوة الرغوة فى العصير
تغتالنا تحيـة الصديق
أو ترجمنا حدائق الطريق(١)

ويبدأ الشاهد فى حشد مجموعة أدلة الإدانة .. لزوجة الألفة ، التحية التى تقال ، الجريدة التى تقرأ ، النكتة ، اللقمة التى نخطفها بالرعب أو بالطاعة :

لأننا نسقط فى لزوجة الألفة فى الصباح
تحية تقال أو جريدة تقرأ أو إشاعة
أو نكتة يضيع فيها دمنا المسفوح
وتختفى وجوهنا فى اللين والمجاعة
نخطف اللقمة من أكتفانا التى تنضجها الفصول
بالرعب أو بالطاعة
نستبدل اتهامنا حتى تضيع بيننا الجثة والقضية
ويلبس القاتل ما خلفه المقتول من ثياب(٢)

إن هذا الانهيار فى معالم العالم هو أول إشارات العبثية كما يرى كامو « قد يحدث أن تنهار ، معالم الزينة نهوض ، ترام ، أربع ساعات فى مكتب أو مصنع ، طعام ، ترام ، أربع ساعات من العمل ، طعام ، نوم ، واثنين ثلاثاً ، وأربعاء وخميس وجمعة وسبت على وتيرة واحدة ... وذات يوم فقط

---

(١) الشاهد والقضية ، ملامح من الوجه الانبادو قليمى ص ٣٩ .

(٢) القصيدة السابقة ص ٤٠ .

تنصب « اللماذا » ويبدأ كل شيء . وفي هذا التعب المصطبغ بالدهشة يدشن حركة الوعي ويوقظها »(١) .

وفي موقف الإدانة الذي انتهى إليه العراف عند مطر ، يرى الكل مداناً ... الصفاء والعكارة ، والنهر مبحث الوجود ، والبذرة والفاكهة والظلمة والصحف الغبية والكتب التي تولد في المخادع الغريبة والأعين التي لا تنظر الأرض التي تحبل بالجريمة ، والساعة إذ تدور والشمس والأرض والفضاء ، والقاعة والبيارق والسيف والجنود والبريء والمحسن والمسيء ... إنه بشكل عام يتهم الانسان ، الذات والوجود . إنه كعراف لم يستطع أن يحقق سوى الفشل ، ولذلك فقد قرر أن يقفز في فوهة بركان ولكن :

من قبل أن أقفز من فوهة بركان
أتهم الانسان
لأنه منسحق ممتلىء بالشحم والهوان
ممتلىء من كتب التبرير والكهانة
بالرعب والخيـانة
من قبل أن أموت
أتهـــم السكوت
أتهـــم السكوت
أتهـــم السكوت(٢)

* * *

(١) العبث ص ٢٨ .

(٢) الشاهد والقضية : ملامح من الوجه الانبادو قليسي ص ص ٤١ — ٤٢ .

ولم تلبث هذه الجدارات العيثية أن قادت اللامنتمى فى أعمال خليل حاوى إلى الاحساس بالعجز عن فعل شيء سوى الانتظار العقيم ، والعمل على أن ينتظم سلوك الذات بحسب عبثية هذه الجدران .

* * *

الانتظار العقيم عند حاوى يحدد ما تبقى من ملامح جدران الوجود العبثى. لقد أدرك العراف أن الوجود مدان ، والذات كذلك ، وعجزت رؤيته عن إيجاد المخرج ، حتى أنه أصبح ينظر إلى نفسه على إنه مدان أيضاً إنه لايستطيع أن ينكر وجوده الان ، ولايستطيع أن ينفى أنه سيموت يوماً ما لكن لمصلحة من يحدث هذا .

لقد اكتشف العراف من خلال مباحثه أن المسألة لا تعدو أكذوبة سوداء ، وأن عليه أن ينتظر النهاية أو كما يقول عفيفى مطر « أتسلى بانتظار الكذب الأسود أن يفقس » (١) .

من هنا يبدأ عراف حاوى البحث .. كيف يستطيع الانسان أن يحيا الأيام منتظراً لحظته ، ومن يقويه على تحمل هذه الكذبة السوداء :

فى ليـــالى الضيق والحرمان
والريح المدوى فى متاهات الدروب
من يقوينا على حمل الصليب
من يقينا سأم الصحراء
من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب
عندما يزحف من كهف المغيب(٢)

---

(١) مرثية انسان الشمس القديمة . ملامح من الوجه الانبادو قليسى ص ٧٣ .
(٢) خليل حاوى : ليالى بيروت . نهر الرماد ص ٢٣ .

حاول عراف عفيفي مطر أن يقدم اقتراحاً بأن يحيا الإنسان من خلال ذاته فقط :

وتزوج نفسك حتى تولد من أحشائك
وازرع نفسك حتى تأكل من أثمارك
وانزع عنك قميص الارث(١)

فأراد بهذا أن يحدث طلاقاً لا رجعة فيه بين الذات والموضوع . أما حاوى فهو مع إدراكه لأبعاد القضية ، إلا أنه يعي جيداً أن أية اجابة مهما حاولت ، فلن تحقق شيئاً من الاقناع . إنه يستطيع أن يجمع بعض الحقائق عن بعض الظواهر ، ولكنه سيظل دائماً بحاجة إلى معرفة المزيد . وبسبيل بحثه عن المزيد تزداد الأشياء تعرية وإدانة ويزداد هو بذلك إحساساً بالغربة ، وسيقول مع كامو :

« ولطالما انتظرت الأدلة وتمنيت أن تكون على حق ، ولكن على الرغم من عديد القرون من الادعاء ، وعلاوة على العديد من البلغاء والمفحمين . أعلم بأن هذا خطأ ، وعلى هذا الصعيد على الأقل ، ليس ثمه سعادة قط ما لم يكن بإمكاني أن أعلم » (٢) .

عندما ماتت عروق الأرض
في عصر الجليـــد .
مات فينا كل عرق

---

(١) محمد عفيفي مطر : رقصة فى آخر الاعياد . ملامح من الوجه الانبادو قليسى ص ٧٧ .

(٢) العبث ص ص ٣٧ — ٣٨ .

يبست أعضاؤنا لحماً قديد
عبثاً كنا نصد الريح
والليـــــــل الحزينا
ونداري رعشـــــــة
مقطوعة الأنفاس فينا
رعشة الموت الأكيد (١)

لقد تكشفت معاينة الواقع أمام العراف عن عبثية الوجود ولا عقلانيته وبروده ، وأن كل ما يجب أن تعرفه الذات عن هذا الوجود ينبغى ألا يكون غير الموت : فليحدث ما يحدث ، ولتحاول كل الفلسفات أن تجيب وأن تفسر ، لكنها لن تستطيع أن تنفى هذا المطلق العبثى :

وأنا فى الكهف محموم ضرير
يتمطى الموت فى أعضائه
عضواً ، فعضوا ، ويموت
كل ما أعرفه أنى أموت
مضغة تافهة فى جوف حوت (٢)

لقد حدد الموت كإيقاع أوحد للوجود الانسانى ، موقف الانسان من الحياة ، ويظل لعازر ١٩٦٢ (٣) يعلم جيداً أنه ضعيف وغريب على الحياة

(١) خليل حاوى : عصر الجليد ، نهر الرماد ص ص ٨٩ — ٩٠ .
(٢) فى جوف الحوت — نهر الرماد ص ٦٩ .
(٣) الناى والريح .

باستغراق حسى وجوع دائم يأخذ شكل اللهفة المنتظرة فى قصيدة أخرى حينما يطلب من تموز أن ينقذ الأرض والانسان :

يا إله الخصب ، يا بعلا يفيض
التربة العاقـــر
يا شمس الحصيـــد
يا إلهـاً ينفض القـبر
ويا فصحاً مجيـــد
أنت يا تموز يا شمس الحصيد
نجنا ، نج عروق الأرض
من عقم دهاها ودهانا (١)

ولكنها محاولات مكتوب عليها الفشل :

عبثاً كنا نهز الموت ، نبكى نتحدى(٢)

وتظل رحلات السندباد السبع رحلات خاسرة ، وتبقى رحلته الثامنة (ديوان الناى والريح) محاوفة للبحث عن المطلق العبثى الذى لايحسه ولايعنيه .

وهكذا ينتهى حاوى إلى أن الانتظار عقيم والبحث عقيم والمعرفة مستحيلة ، وأن ما يتبقى بعد هذا هو المطالبة بانتظام السلوك الذاتى وفقاً لهذه الجدران العبثية :

---

(١) بعد الجليد ، نهر الرماد ص ٩٠ .

(٢) نهر الرماد ص ٩٣ .

وليموتوا مثلما عاشوا
بلا تاريخ ، موتى لايحسون الهلاك (١)

فماذا يمكن أن يجدى ضحايا السأم الملعون(٢) هذا ماسوف نجد إجابته فى تحديد محمد الماغوط للوجود اللامنتمى .

لقد استطاع الشاعر السورى محمد الماغوط أن يعطى من خلال قصائده الشعرية عناصر الوجود اللامنتمى على نحو أكثر تحديداً ودقة .

بدأ الماغوط بتلخيص الأصوات اللامنتمية السابقة . إن الواقع الخارجى بإطاره الحضارى يحاصر الذات بلزوجة كريهة . إنه عالم «الأدغال الحجرية»(٣) يحاصر الشاعر :

بياقات صلبة تصل حتى الذقن
بشفاه دبقة ومعاصم تخنقها الأزرار(٤)

إن هذا العالم يحاصر الشاعر بقوى عدائية رهيبة . لقد تركت الحرب الزوجة تعلق أطراف المغلفات ، ونهداها الأزرقان يتأرجحان تحت المطر كشانتين فارغتين ، فقد تحولت عوامل القسوة الخارجية إلى تجرنة رهيبة فى وجدان الشاعر :

لقـد نهبوها
لقد تركوا لى العطر .. الغضاريف
والستائر المضرجة بالدماء

(١) عودة إلى سدوم ، نهر الرماد ص ص ١٢٧ — ١٢٨ .
(٢) نعش السكارى ، نهر الرماد ص ٤٤ .
(٣) المهذبة فى عصير وحشى ، الفرح ليس مهنتى - ص ٧٩ .
(٤) نجوم وأمطار ، غرفة بملايين الجدران ص ١٣ .

... وأنا أجلس كالجرذ وعند العتبة
أعد الغيوم وحلقات الدخان
لقد كان صديقى الوحيد
وطفلته الجميلة من صلبى(١)

ويتزايد ثقل هذا الاحساس نتيجة إدراك الذات لحقيقه وجودها . إنه وجود مفروض وليس لها فيه حرية أن تختار ، وجود بالقذف ، وتجربة الذات معه تجربة تورط ، وغدا كل شىء مستحيلا :

لقد تورطت يا أبى
وغدا كل شىء مستحيلا(٢)

وهكذا حدد الشاعر إطار الحياة العبثية للتى تحيط الذات بما فيها من محاصرة ولزوجة وقسوة وعدائية. وداخل هذه الحياة وضع الشاعر خصائص الوجود الذاتى اللامنتمى فى مواجهته لعبثية الوجود .

اللامنتمى كما يحدده إنسان الماغوط ، وجود بلا موقف ولا دليل :

أنا لا أحمل هوية فى جيبى
ولا موعداً فى ذاكرتى (٣)

---

(١)خيانة ، غرفة بملايين الجدران ص ١٩ - ٢٠ .
(٢)رسالة إلى القرية ، الفرح ليس مهنتى ص ٨٥ .
(٣)خريف الأقنعة ، المصدر السابق ص ٨٥ .

إن مستقبله يكمن فى قبره(١) ، ولم تعد له غاية يسعى إليها(٢) بعد أن رفع سبابته احتجاجاً على الوجود(٣) :

وتركنى وحيداً ... وقدماى
تهتزان فى الهواء كقدمى المشنوق
... ...
لا أعرف أين أمضى هذه الليلة
وكل ليلة (٤) .

لقد انتزع الشاعر ذاته بعيداً لكى يحيا بذاته . إن جمهوره الوحيد هو ظله (٥) ومن ثم فقد تجاهل العالم لأن العالم تجاهله :

هجرتك لأنك تهجرنى
تجاهلتك لأنك تجاهلتنى (٦)

ومن خلال ذلك تبدو شخصية اللامنتمى متمركزة فى حيزها الخاص ، حيث لاحرية ولاحوار ، وإنما وجود فردى معزول يواجه العالم بجنونه العبقرى :

---

(١) واجبات منزلية ، نفس المصدر ص ٤٦ .
(٢) بعد تفكير عميق ، الفرح ليس مهنتى ص ٤٩ .
(٣) ص ٥٠ نفس القصيدة ، نفس المصدر .
(٤) فى الليل ، الفرح ليس مهنتى ص ٥٧ .
(٥) واجبات منزلية ، الفرح ليس مهنتى ص ٤٧ .
(٦) بكاء السنونو ، الفرح ليس مهنتى ص ٩٩ .

سأعيش هكذا
زهرة يرويها الدم وتقصفها الريح
لأروى ظمئ العميق
إلى الرمل والجنون
للتشفى من بلاد حزينة
تتأرجح أسنانها على مدخل التاريخ(١)

هذا الجنون الذى لا يستطيع أن يفهمه أحد ، سوى الذات المتفردة برؤيتها الحادة فى موقفها تجاه سخافات العالم ،

إن موقفه هـذا هو موقف الأشياء الغريبة ، الذكريات والأحلام والتصورات والأشواق والحوادث الخاصة الذى يضم القلوب الوحيدة والنهود المهجورة والطاولة الأرملة . (٢) ومن خلال هذا الموقف يأخذ الشاعر فى ترديد أساطيره الذاتية كالمجنون :

فى المقـــاهى والحوانيت
تحت النجوم وتحت بصاق الملايين
دون أن يفهمنى أحد
لا طفل ولا طائـر
لا وحش ولا إنسان(٣)

---

(١)أوراق الخريف ، غرفة بملايين الجدران ص ص ٥ — ٦ .
(٢)وجه بين حذائين ، غرفة بملايين الجدران ص ٧٩ .
(٣)المصدر السابق ص ص ٧٩ — ٨٠ .

لقد جاء الشاعر متأخرا ، بعد أن أضاع زمان النبوغ ، فرأى نهايته خنجرا مصوبا إلى قلبه فى الظلام دون أن ينظر إليه أحد(١) وكان هذا إيذانا لذاته بأن تحيا بلا شعور تجاه الآخر ، إن كل الأشياء تتساوى لديه ، وإن وجهى الحياة متشابهان أيضا :

ما الفرق بين زهرة على المائدة
وزهرة على القبر ؟
بين الخبز والتنك ؟
بين النهد والمطرقة؟
بين أن يموت الإنسان على رأس حملة
أو يموت وهو يتبرز متثائبا فى إحدى الخرائب(٢)

وينتهى الماغوط إلى سيل من اللعنات والتحدى على النحو الذى توضحه قصيدته « فى يوم غائم »(٣) فسوف يضرب المائدة بسوطه، ويصفع الأبواب خلفه بجنون ، وينهب ويأكل ويثور... فهو لن يموت قبل أن يغرق العالم ويقذف السفن بقدمه كالحصى(٤) . إن كل ما يتمناه هو أن يمسك هذه الأرض من جلدها ويقذفها كالهرة من النافذة(١) . حتى إذا جاءت اللحظة

---

(١) نفس القصيدة ص ٨٠ .
(٢) النار والجليد ، غرفة بملايين الجدران ص ص ٩٧ — ٩٨ .
(٣) غرفة بملايين الجدران ص ١١٦ .
(٤) ص ص ١١٦ — ١١٧ .
(٥) ص ١١٩ .

فإن أحاسيس اللامنتمى المبلدة سوف تحول بينه وبين الواقع فى مصيدة اللحظة ، فسيظل يمارس تحديه الفاحش حتى النهاية :

ولكننى وأنا أحتضر
وأنا أسبح فى قبرى كالمحراث
سأموت وأنا اتثاءب
وأنا أشـــتم
وأنا أهرج
وأنا أبكى (١)

* * *

وهكذا تنتهى تقريبا تصورات الشاعر العربى الحديث لعالم اللامنتمى كعالم عبثى متسلط يمارس جبروت السلطة الغاشمة بلا حدود، وكيف إن على الذات ـ بعد أن تأكد لها خطورة هذا العالم من ناحية وعجزها عن أن تحقق شيئا من الحرية داخله ـ أن تواجه هذا العالم بمشاعر كثيفة مبلدة فليحدث ما يحدث ، لأنه لم يعد هناك مايهم .

---

(١) فى يوم غائم ، غرفة بملايين الجدران ص ص ١١٩ - ١٢٠ .

ثالثاً : مشاعر الحسية الجمالية :

كان من نتائج الثورات الإجتماعية التى عاشها العالم العربى ، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، أن استطاعت المرأة أن تحظى بنظرة اجتماعية متسامحة متساهلة كذلك فى مجال العلاقات الاجتماعية ، ارتبطت بخروجها إلى مجال العمل واحتكاكها بالرجال فى المصالح والمدارس . ولاشك أن هذا التغيير قد أحدث هزة فى الوجدان البشرى للانسان العربى وترك آثاره الواضحة على الفنون التعبيرية كمضمون بشرى جديد على الحياة العربية .

وقد ساعد على هذا نمو الطبقة البرجوازية نتيجة للظروف والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية . والطبقة البرجوازية كما هو معروف طبقة تعتمد فى فلسفتها الجمالية على المشبعات الحسية باعتبار أن مايكمن فيها من قيم حياتيسة مادية هو الأساس فى كل مايمكن أن يكون من مطلق جمالى .

وتلعب المرأة الدور الرئيسى فى المطامع البرجوازية لطبقة تمثل تفتح الذات الإنسانية على مافى داخلها وما حولها من ماديات قابلة للأخذ والعطاء والتفاعل .

وهكذا وجدنا جانبا من مشاعر الموقف الذاتى فى الشعر العربى الحديث يبحث عن الجماليات الحسية كوسيلة استغراق وإشباع ، فيجدها فى المرأة كوجود يجمع كل ملامح الجمال الحسى ، وكوسيلة إشباع ذات بما يكمن فيها من إمكانيات جمالية .

وقد استطاع إلياس أبو شبكة وسعيد عقل قبل العقد الخامس من هذا القرن أن يحققا هذا التفتح البرجوازى ، فكانت أفاعى الفردوس لأبى شبكة

١٩٣٨ وبنت يفتاح ١٩٣٥ والمجدلية ١٩٣٧ وقدموس ١٩٤٤ ورندلى ١٩٥٠ لسعيد عقل تفتحا شهوانيا على الجمال الحسى الممثل فى المرأة ، خاصة فى أشعار سعيد عقل الذى أحس بالمرأة رمزا لجمال الوجود وعبقرية الخلق :

أجمل من عينيك حبى لعينيك
فإن غنيت غنى الوجود
فى نجمنا أنت ، وفى ملعى
أشواقنا ، أم فى كذاب الوعود ؟
كنت فى بالى فاشتممت الشـــذا
فيه ، ترى كنت ببال الورود ؟ (١)

ولم يلبث أن برز فى الميدان الشعرى نزار قبانى كشاعر يتخذ من الحسية الجمالية الممثلة فى المرأة مطلقة الجمالى ، واستطاع خلال مرحلة طويلة بدأت قبيل الخمسينيات من هذا القرن أن يؤكد أنه شاعر الحسية الجمالية المتألق

* * *

استطاع نزار قبانى وهو فى العشرين من عمره أن يبهر الذوق العربى بباكورة أحاسيسه الطفلة الساذجة فى بساطتها المنسابة فى تلقاء عفوى :

أعبىء جيبى
نجـــومـا
وأبــنى
على مقعد الشمس

---

(١) سعيد عقل : أجمل من عينيك ، رندلى ص ٧٩ .

لى مقعداً (١)

كما استطاع أن يؤكد نفسه على الذوق العربى شاعرا يعبد الجمال فى صوره الحسية ، وينتظر فى شبق مرتعش تأثير هذه المعطيات الجمالية على حواسه أولا وعلى انفعالاته المتوترة ثانيا :

تخيلت
حتّى جعلت العطور
ترى
ويشم اهتّزاز الصدى (٢)

وانطلاقا من هذا الاحساس ، خاض الشاعر المغامرة بكل مافيها من دهشة وبكل ماتطلبه من اندفاع . وكانت المغامرة مغامرة مع المرأة خاضها مراهق العشرين بجسده وعاطفته وخياله وتذوقه ، وأخذت المرأة تتسلل إلى حواسه كسبب وجيه من أسباب الحياة وكعنصر أساسى من عناصر الاقناع ، يتبناها الشاعر المراهق مسلمة يبنى عليها حياته .

آمن نزار قبانى بالمرأة كحل لمشكلة الحياة بصدد مواجهته للوجود كفرد . إن المرأة عند نزار قبانى تحمل معنى الحقيقة . كما إنها توضح تطور علاقته بالمفهوم الذى اتخذه لمشكلته كفرد فى هذا الوجود :

أنا الحب عندى جدة وتطرف
وتكسير أبعاد ، ونار لها أكل
وتخطيط أكوان ، وتعمير أنجم
ورسم زمان ... ماله ... ماله شكل

(١) ورقة إلى القارىء : قالت لى السمراء ، ص ٢٢ .

(٢) قالت لى السمراء ، ٢٥ .

وتحطيم أسوار الثوانى بلمحة
وفتح سماء كلها أعين شهل
أنا ، ما أنا ... فلتقبليني مغامرا
تجارته الأشباح ... والوهم ... والليل (١)

لقد أدرك نزار أن الحياة تعبر عن نفسها فى الإنسان من خلال الجنس فاندفع فى مغامراته ، شعرا معجونا بالرغبة والشهوة والعرق :

شهية العطر ... أنا مارد
فحاذرى أن تكسر قمقمه
ما أنت ... ما نهداك ... إن قهقهت
عواصفى ... وشهوتى الملجمة
لايعرف الطوفان فى جوفه
ماحلل الله وماحرمه (٢)

وهكذا كان ديوان قالت لى السمراء الذى صدر عام ١٩٤٤ مغامرة جريئة وحادة متشنجة ، جريئة بكسرها جدار الخوف فيما يتعلق بالجنس والتعبير عنه ، وحادة ومتشنجة بما اشتملت عليه من توتر وعصبية حاول أن يفسرها فى كتابه قصتى مع الشعر : « وإذا كان الحب والشهوة فى هذا الكتاب قد اتسما بالتوتر والعصبية فلأن الحب تلك الأيام كان حبا مقهوراً ومحظوراً ومسروقا من ثقوب الأبواب(٣) ولكن الواقع إن عصبية التعبير فى هذه

(١)أحبك ، قالت لى السمراء ، ص ١١٩ .
(٢)إلى زائرة ، قالت لى السمراء ص ١٥٢ .
(٣)قصتى مع الشعر ص ٩٣ .

المغامرة كان نتيجة التوترات الانفعالية المصاحبة لخوض التجربة البكر من خلال اندفاع المغامر .

كانت مرحلة قالت لى السمراء مرحلة اكتشاف لعالم جديد خاصة الشاعر بانفعالات متوترة عصبية وباحساس طفولى سيطرت عليه روح الدهشة والانبهار ، وقامت المرأة فيه بدور العوامل الحسية الخارجية المهيجة للانفعال حيث رأى فيها الشاعر الطاقة الجمالية فى هذا الوجود ، فأخذ من ثم يتغنى بالجمال الحسى الكامن فيها على اعتباره الأنموذج الأمثل للمثيرات الحسية .

ولما كانت هذه المرحلة الأولى مرحلة تعبير من خلال الدهشة لذلك فقد سيطر عليها التعبير المنفعل الذى تنفجر رغباته بصورة بدائية كاستجابة حسية جنسية كثيفة .

ولم تلبث حدة هذه الاستجابة أن هدأت فى المرحلة التالية ، فى طفولة نهد ١٩٤٨ . فكانت السمة الغالبة على أشعار هذه المرحلة روح التأمل الهادىء الفاحص لهذا الجمال المطلق الكامن فى المرأة وأخذ نزار قبانى فى التحول داخل المرأة وخارجها ، وتحولت فى حسه إلى موضوع دراسة الفنان المتأمل المتذوق واكتشف الشاعر من خلال تأمله أن الطبيعة قد حشدت كل جمالها فى المرأة :

أفكر
لولاك
لو لم يبح عن عبيرك
غيب

لو أن اشقرار
صباحى
لم ينزرع فيه
هدب
ولولا
نعومة رجليك
هل طرز الأرض
عشب
تدوسين
أنت
فللصبح نفسى
وللصخر قلب
ترى ياجميلة
لولاك
هل ضج بالورد درب
ولو لا اخضرار
بعينيـــك
ثر المواعيد .. رحب
أيسبح بالضوء
شرق
أيغمر باللون
غرب ؟

أكانت

تذر البريق الرمادى

— لولاك — شهب

أكانت

الوف الفراشات

فى الحقل طيبا تعب

* * *

لو أنى

لست أحبك ، أنت

فماذا أحب (١)

وهكذا نظر نزار إلى المرأة كقوة سحرية مثيرة للاحساس بالجمال ، قوة يكمن فيها الحب والشهوة والتذوق والجمال .

كانت مرحلة قالت لى السمراء كما رأينا مرحلة انفعال بالجمال الحسى الممثل فى المرأة ، ثم جاءت مرحلة طفولة نهد لتقدم لنا نزار من خلال المتأمل لمكونات هذا الجمال ، ولم تلبث التجربة أن اتسعت بعد أن سيطر الشاعر على انفعالاته الثائرة فى سمبا ١٩٤٩ وأنت لى ١٩٥٠ ، فقد انتهى عصر القلــق والتحفز ، وأصبح الشاعر مهتما بالنظرة الموضوعية المجردة .

إن أشعار الديوانين ترينا شاعراً يعيش على ظواهر الأشياء وبرودة

---

(١) لولاك ، طفولة نهد ، ص ٣٣ .

المشاعر ، شاعر آكرس نفسه لتصوير اللقطات المتناثرة المحيطة بعالم المرأة ، فهو هنا لا يتعامل مع المرأة الانفعال وإنما يتعامل مع المرأة المظهر الحسى ، مع المايوه الأزرق وثوب النوم والمانيكور والصليب الذهبي ، وثوب النوم الوردى وأحمر الشفاه وضفيرتى الماس ، وقصة الشعر « الجارسون » :

تلبسين المغرب الشاحب
فى برود شفيف
أزرق
مغرورق الخيط
سماوى الحفيف (١)

* * *

كم وشوش
الحقيقبة السوداء ...
عن جـواه
وكم روى
للمشط ... والمرآة
مارآه (٢)

ولا شك فى أن هذا التأمل المدقق المتابع للجزئيات الخارجية ، إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر قد أفاق من استغراقه فى أحاسيس اللحظة

---

(١) المايوه الأزرق ، أنت لى ، ص ٩٢ .

(٢) أحمر الشفاه ، أنت لى ، ص ١٢١ .

التى كانت مسيطرة عليه من خلال انفعاله بالمرأة فى المر حلة السابقة وبالتالى فهو يشى — من ناحية أخرى — بالإفلاس العاطفى ، هذا الإفلاس الذى ظهر بعد هذا بشكل واضح ليجسد مأساة الشاعر الإنسان ، الكامنة فى حيازته لما يشتهى . لقد أتمت المرأة دورتها فى نفسه وفقدت الشهوة رعشتها فحمل شعره بعد ذلك فى قصائد من نزار قبانى ١٩٥٦ والرسم بالكلمات ، مهمة التعبير عن أزمته كانسان فقد الإحساس ببكارة الأشياء :

بردت قهـوتنا
بردت حجرتنا
فلنقل ماعندنا
بوضوح فلنقل ماعندنـــا
أنا ماعدت بتاريخك شيئا
أنت ماعدت بتاريخى شيئا(١)

لقد أحس الشاعر ببرودة مشاعرة تجاه المرأة الجنس ، والمرأة اللذة ، وبدأ فى محاولة لإنقاذ أشيائه — البحث عن اللاعادى :

وأنت ياسيدتى
من بعد هذا كله لست امرأة
هل تسمعين ياسيدتى
لست امرأة
وذاك مايحزننى
لأننى

(١) إلى ميتة ، قصائد من نزار قبانى ، ص ٩٦ .

أبحث ياعادية الشفاه
أبحث ياميتة الشفاه
عن شفة تأكلنى
من قبل أن تلمسنى (١)

وبدأ الشاعر يستعيد ذكرياته الفائتة الجمالية من خلال إحساس هائل بالمرارة

لاأرى فيك وفى عينيك شيئا
بعد أن كنت لديا
قمة فوق ادعاء الزمن
عندما كنت غبيا (٢)

احس الشاعر بافلاسه العاطفى بعد أن أشبع حواسه خلال المرحلة الماضية فبدأ يتحدث عن الجنس والمرأة وجمالها الحسى من خلال الماضى وأفعال التذكر :

إذا تصفحت يوما يابنفسجتى
هذا الكتاب الذى لا يشبه الكتبا
تبارکی بحروفی ... كل فاصلة
كتبتها عنك يوما ... أصبحت أدبا (٣)

ويصل الشاعر إلى قمة إفلاسه حينما يعلن فى قصيدته « الرسم بالكلمات قائلا :

(١) إلى ساذجة ، قصائد نزار قبانى ، ص ٩٢ .
(٢) إلى ميتة ، قصائد من نزار قبانى ، ص ٩٨ .
(٣) مدخل ، الرسم بالكلمات ، ص ١١ .

... واليوم أجلس فوق سطح سفينتى
كاللص .. أبحث عن طريق نجاة
وأدير مفتاح الحريم ... فلا أرى
فى الظل غير جماجم الأموات .
أين السبايا ؟ أين ماملكت يدى ؟
أين البخور يضوع من حجراتى ؟
اليوم تنتقم النهود لنفسها
وترد لى الطعنات بالطعنات (١)

منذ هذه اللحظة أخذ احساس الشاعر بالجمالية الحسية يقل ، وأخذت القصيدة عنده تتحول إلى غنائية حزينة ، وبدأ الاحساس بشيخوخة الانفعالات يدب إلى أشعاره ، فيتحول إلى اهتمامات قلت فيها هذه الحسية الجمالية ، وغلب على موضوعاتها التبجح فى معالجة الجنس فى يوميات امرأة لامبالية ، وقصائد متوحشة .

وأصبح الشاعر يتناول الجنس من خلال استرجاع الذاكرة بعد أن فقدت انفعال اللحظة . فهو من ثم استرجاع حاد ومدقق .

كذلك اتجه إلى محاولة الاقتراب الخارجى فى محاولة لملامسته ملامسة مباشرة وموضوعية فى دفاتر على هامش النكسة ومنشورات فدائية عــلى جدران اسرائيل ولا غيرها .

* * *

---

(١) الرسم بالكلمات ، ص ١٥ .

ولا تزال هذه الحسية الجمالية من خلال الاحساس بالمرأة كمصدر أوحد لتفتح الحواس ، اتجاها نجد من يهتم به فى العالم العربى من الشعراء ، كما نرى فى أعمال رضوان الشهال (جرار الصيف) وفى الأشعار النثرية التى كتبها محمود السيد وخاصة فى قصيدته النثرية الطويلة مونادا دمشق .

* * *

فأبو شبكة وعقل ونزار والشهال ومحمود السيد شعراء يواجهون العالم بحواس نهمة ، ومن هنا كان شعرهم صورة عن عالم لا مكان فيه الا للموجودات الحسية . وهم فى تناولهم لهذه الموجودات الحسية يرحلون فيها رحلة بحث عن جمال مطلق ، هذا الجمالى الذى لا يمكن أن يتوافر الا فى المرأة ، ومن هنا عاشت المرأة فى حواسهم جسدا يمنح اللذة والجمال والخصب . وحينما فقدت المرأة فى حس نزار قبانى هذا العطاء ، فقدت قصيدته بالتالى هذه الجمالية الحسية مما أدى به إلى أن يتحول إلى موضوعات أخرى يجرب فيها طاقاته الشعرية .

* * *

وهكذا اتجهت القصيدة العرية الحديثة فى اطار الموقف الذاتى إلى التعبير عن هذا التجارب الذاتية من خلال مشاعر متنوعه ، فقد اتجهت بعض هذه المشاعر إلى التعبير عن أزمتها من خلال إحساس حاد بالحزن الذى أصبح ظاهرة هامة من ظواهر التجربة البشرية فى الشعر الحديث ، فعبرت نازك الملائكة وملك عبد العزيز عن تجاربهم من خلال مشاعر رومانسية جزينة متناثرة دلت على استغراق من الشاعرتين فى تفكير ذاتى منطوى

ولكن الحزن بعد هذا استطاع أن يحقق تأصيلا فى القصيدة العربية الحديثة من خلال أعمال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد ابراهيم أبوسنة وحسن فتح الباب ومحمد الجيار ومحمد مهران السيد وعبد الرحمن طهمازى ومسلم الجابرى وبدر شاكر السياب . فاستخدم صلاح عبد الصبور الحزن للتعبير عن الاحساس بالضياع والفشل ، وعبر محمد عبد المعطى حجازى وأبوسنة وحسن فتح الباب والجيار ومحمد مهران السيد وطهمازى والجابرى عن الاحساس بالغربة فى المدينة من خلال مشاعر الحزن أيضا ، ووصل بدرشاكر السياب الحزن إلى أن يكون موقفا متسلطا من خلال الاحساس بالموت .

أما المشاعر الذاتية الثانية فقد كانت مساعر اللامنتمى كإنسان فتح عينيه على الوجود فوجده لايستأهل أن يحياه الإنسان . وجده وجودا كثيفا مزعجا لايبعث الا على الغثيان واليأس وإن على الانسان أن يبحث له عن مخرج .

قدم بلندر الحيدرى فى أعماله الشعرية هذا الوجود العبثى بطريقة مبعثرة وركز أدونيس على جانب منها فقط خاص بالبحث عن الذات فى هذا الوجود العبثى ، وانتهى من بحثه إلى أن على الذات أن تجد نفسها فى ذاتها .

أما على الجندى ويوسف الخال وأنسي الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقة وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا ، فقد دارت أبحاثهم حول الموت والحرية كمحورى الوجود العبثى :

إن الانسان لايستطيع أن يحقق شيئا إلا إذا تحقق من حريته ، ولكن هذه الحرية مكتوب عليها الفشل شأنها شأن أى حقيقة ، إن الحقيقة الوحيدة هى الموت كمصير لا يملك الانسان من أمره شيئا .

وفى اطار هذا الوجود العبثى اتجه محمد عفيفى مطر إلى مزيد من التعرية والادانة لهذا الوجود ، وانتهى إلى أنه لامخرج أمام الانسان سوى انتظار الموت ومن هذا المنطلق يتحدث خليل حاوى عن طبيعة هذا الانتظار وكيف إنه يجب أن يكون انتظارا من خلال برودة اللامهم .

وينتهى تصور اللامنتمى فى الشعر الحديث بتحديد محمد الماغوط للامنتمى ووجوده ، على إنه فى النهاية وجود بلا موقف أو دليل ، وإن مستقبله يكمن فى قبره الذى ينتظره بمشاعر ثلجية حارة .

ويبقى بعد هذا الجانب الثالث من مشاعر الموقف الذاتى الذى خاضته القصيدة العربية الحديثة ، وهى مشاعر الحسية الجمالية من خلال الاحساس بالمرأة فى أعمال اليأس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قبانى ورضوان الشهال ومحمود السيد ، هذه الأعمال التى واجه شعراؤها العالم من خلال حواس نهمة شبقة تهتم برصد مظاهر الجمال الحسية ، كما تتجسد فى المرأة ، وأثر هذا كله على مستوعبات الذات الحسية ، وعلى انفعالاتها كذلك .

خاتمة

وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن المقصود بلغة الشعر هنا طاقة القصيدة الشعرية الإبداعية وإمكانياتها الفنية ، والتى تشمل إذا ما حاولنا أن نخضعها لتحليل تفصيلى على الصور الشعرية والصور الموسيقية والتجربة البشرية .

* * *

لقد حاول البحث فى الباب التمهيدى الأول أن يحيط احاطة سريعة بالموقف الشعرى عامة ، من خلال الوقوف على مفهوم المصطلح فى الكلاسيكية الغربية والعربية وأثر هذا المفهوم على الشعر العربى الحديث ، خاصة فى مرحلة الاحياء والكلاسيكية الجديدة كما تسمى فى شعر شوقى ومدرسته .

ورأينا كيف أن فلسفة القصيدة الكلاسيكية قد اعتمدت على أسس حسية موضوعية جعلت من وظيفة الشعر الإمتاع والإفادة ومن طبيعته التشكيلى الخارجى من خلال مفهوم للصنعة يعتمد على الأشكال الجاهزة والقواعد المعروفة .

ورأينا بعد ذلك كيف اتجه الشعر الحديث منذ الثورة الرمانسية إلى تغيير هذا المفهوم وبالتالى الاحساس الجمالى لفلسفة التذوق الشعرى ، ثم رأينا كيف انتهى هذا الموقف الشعرى فى القصيدة الشعرية الحديثة متأثرا بالعصر ومايدور فيه من صراعات وماتحقق له من إنجازات مادية تركت بصماتها على الإتجاهات الشعرية الحديثة التى حاولت أن تعبر عن موقف الذات من هذا الوجود الخارجى من جهة ، وعن نفسها من جهة أخرى .

أما بالنسبة للموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة ، فقد حاول البحث أن يحيط به من خلال تناوله لقضايا الصراع بين القديم والجديد والنهضة

الأدبية الحديثة ، وموقف أنصار الجديد والقديم من التراث وما تمخض عنه من قضايا تتعلق بمفهوم التقليد والتجديد والمعاصرة ، ثم الحديث عن ثورة القصيدة العربية الحديثة والعوامل التى أدت إلى هذه الثورة ، ومظاهر هذه الثورة وتحديداتها .

ولقد كانت هذه المباحث تصويراً عاما للموقف الشعرى كبداية تمهيدية لدراسة موضوع لغة الشعر العربى الحديث كموضوع يتعلق بالشعر وقضاياه

ولما كان مصطلح اللغة الشعرية من المصطلحات التى قد تثير مفاهيم عديدة متباينة فقد رأى البحث فى بابه التمهيدى الأول كذلك أن يحدد مصطلحه النقدى حتى تتضح الصورة منذ البداية ، فتناول فى هذا الفصل الخاص بتحديد المصطلح النقدى ، الحديث عن التجربة الشعرية أولا كتجربة فنية من وجهة نظر جمالية حاول أن يلخص فيها جهود النقاد وفلاسفة علم الجمال ، وأن يشترك فى هذه المحاولة بالمناقشة والاستنتاج وانتهى إلى أن التجربة الشعرية تجربة فنية تعنى بشكل عام بالانفعال الشعرى الذى تولده الاستجابة للدوافع المثارة فى القصيدة الشعرية

أما عن مكونات هذه التجربة الشعرية فهو موضوع لغة الشعر الذى رأيناه مصطلحا على مكونات العمل الشعرى من الفاظ وصور شعرية ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل موقف الشاعر من ذاته ومن وجوده .

وبانتهاء الباب الأول التمهيدى دخل البحث فى مجال دراسته الأصلية ، وهو دراسة لغة الشعر العربى الحديث فى نصف القرن الاخير دراسة فنية جمالية تطبيقية تهتم قبل كل شيء بالعمل الشعرى ، وتحاول أن تستخلص من هذا العمل الخصائص الفنية والبشرية للغة الشعرية .

بدأت الدراسة كما رأينا بباب عن الخيال والصورة الشعرية، درست فى فصله الأول التطور العام لمعنى الخيال وأثر هذا التطور فى الصورة الشعرية ، فتعرفنا على الخيال وتطوره فى الشعر الغربى ، وعلى الخيال والصورة فى القصيدة العربية الكلاسيكية والرومانسية .

وانتهى البحث بصدد حديثه عن تطور الخيال فى الشعر الغربى إلى أن النظرة الكلاسيكية الغربية أهملت شأن الخيال ، وبالتالى أثره فى الصورة لأنها كانت نظرة تعتمد على الوضوح والنظام .

ولكن القصيدة الشعرية لم تلبث أن حققت تغييرا كبيرا فى مفهومها باعتمادها اعتمادا كبيرا على الخيال منذ الثورة الرومانسية ، التى حطمت الوضوح والنظام وألغت كل سيطرة للعقل ومايرتبط به من تنظيم ووضوح ومنطقية .

وتتبع البحث رحلة تطور الخيال منذ الثورة الرومانسية ، ووقف وقفة متأنية بصدد الحديث عن موقف كولردج من الخيال والصورة الشعرية باعتباره من أهم المعالم التى أثرت فى الفلسفة الجمالية للخيال والصورة فى الفن الحديث .

ثم تتبع البحث الخيال حتى وصل إلى مفهومه فى الشعر الحديث كقوة خلق تعتمد على الحرية الإبداعية المطلقة ، وكقوة تجميع بين أمور متباعدة تعتمد أكثر ماتعتمد على الواقع الذاتى فى سيولة وحرية وانطلاقه .

ولم يكن الموقف الكلاسيكى فى القصيدة العربية — كما رأينا — يختلف كثيرا عن الموقف الكلاسيكى فى القصيدة الغربية . فقد انتهى هذا الموقف إلى مجموعة قواعد تنظيمية كما انتهى البحث ، تتلاقى فى فلسفتها العامة مع القواعد الكلاسيكية الغربية .

لقد اعتبرت الكلاسيكية العربية ـ كما انتهى البحث ـ الصور الشعرية صورا زائدة خارجية، القصد منها الإضافة أو التأكيد أو التزيين، فكان هذا يعنى ببساطة أن الامتزاج بين الذات والموضوع فى هذه الفلسفة الشعرية غير مطلوب ، حيث ظلت معطيات الواقع الخارجى فى الغالب صورا محدودة يتم نسجها خارج الوجدان المدرك، فغلب عليها من ثم الحسية الخارجية المنفصلة.

وحينما حدثت الثورة الرومانسية فى القصيدة العربية الحديثة منذ بداية الثلث الأول من هذا القرن الأخير ، كانت البداية ثورة مبادىء نظرية نادت بأغلب مانادى به الرومانسيون الغربيون ، من الاعتماد على الخيال والعاطفة والتزام الوحدة العضوية والتعبير عن الوجدان . . إلى آخر هذه المباحث . ولم تستطع القصيدة العربية أن تتمثل هذه المبادىء إلا بعد جيل تال استطاع أن يهضم أكثر فلسفة التذوق الجديدة التى دعا اليها المازنى والعقاد وشكرى . وهكذا اتجه شعراء المهجر وأبولو وامتدادهما فى العالم العربى إلى تأكيد صورة القصيدة العربية الجديدة فى وجدان الذوق العربى بما اعتمدت عليه من افراط فى الخيال ، ومن مطاوعة القصيدة الشعرية للتجربة النفسية ومن الاعتماد على الذات والتعبير عنها وإن فهمت الذات بمعنى الشخصية ، ومن الاعتماد على الايحاء والرمز .

كانت هذه الصورة العامة للخيال وللصورة الشعرية فى القصيدة العربية الحديثة حتى الخمسينيات . ومنذ أن بدأت القصيدة الشعرية العربية تجاربها الجديدة فى الخيال والصورة وفى مكونات اللغة الشعرية فى محاولة الشاعر للوصول بتجربته الفنية إلى الجدة والمعاصرة ، أحدثت القصيدة الشعرية الجديدة تغييرات جوهرية فى فلسفة التذوق الشعرى ، وفى مفهوم الخيال الشعرى والصورة الشعرية بنحو خاص

فقد رأينا أنها قد اعتمدت منذ البداية على خيال حدسى لايهتم بالمكونات الخارجية الا على اعتبارها الرموز الانفعالية للصورة الذاتية ، واستطاع الشاعر العربى الحديث أن يحقق خلال اعتماده على هذا الخيال بناء وجود فنى مستقل يستمد مكوناته من عناصر الصورة الشعرية فقط .

كذلك رأينا كيف أن الشاعر العربى الحديث فى تجربته هذه المعاصرة قد اتخذ الخيال الشعرى الحدسى هذا وسيلة للكشف والاهتداء عن عالم يقوم على الحرية الابداعية المطلقة ، فتحولت الصورة الشعرية إلى صورة نفسية انفعالية وتحول عالم التجربة الشعرية إلى عالم يموج بالألوان والأضواء والاصوات والرموز المتداخلة .

وهكذا تحولت الصورة الشعرية الجديدة إلى غابة من الرموز الذاتية الداخلية والأسطورية ، وامتلأت بالاصوات التاريخية والأسطورية لتمثيل أبعاد نفسية طويلة وعريضة ومتعددة ، مما أدى إلى سيطرة الغموض على الصورة الشعرية ، واتجاه القصيدة الشعرية العربية إلى الدرامية فى البناء والتكوين .

بعد هذا انتقلنا إلى الجانب الثانى من جوانب لغة الشعر العربى الحديث وهو الصورة الموسيقية .

فى البداية حددنا المفهوم من الصورة الموسيقية ، وقلنا إن المقصود بالصورة الموسيقية فى الشعر ، البناء الموسيقى بما يشمله من موسيقى تركيبية وهى الموسيقى الخارجية التى نراها فى الأوزان والقوافى ، وموسيقى تعبير داخلية تعتمد على التناسب الصوتى للكلمات بطريقة تمكن هذه الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نظام ممكن .

ومن خلال دراستنا لجماليات الصورة الموسيقية رأينا أنها تعتبر من أهم جوانب اللغة الشعرية لارتباطها ارتباطا أوثق بالانفعال الشعرى مباشرة .

وحتى نستطيع أن نعى جيدا تجارب القصيدة الجديدة مع الصورة الموسيقية ، كان علينا أن نرى تطور الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية

ومن خلال هذا التتبع اتضح لنا أن القصيدة الكلاسيكية ركزت اهتماماتها على الموسيقى التركيبية الخاصة بالوزن والقافية ، إلى جانب بعض التلوين الموسيقى الداخلى الذى لم يلتفت اليه النقاد الكلاسيكيون حيث ركزوا أبحاثهم حول قضايا الأوزان الشعرية أو البحور كما سموها ، وحول القافية . ورأينا كذلك من خلال بحثنا فى الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الكلاسيكية أنها صورة تميزت بالمساواة والتنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالى الحركات والسكنات فى المقاطع والالتزام بالوحدة الموسيقية العامة المتكررة فى هذا التتابع المألوف .

لقد كانت — كما رأينا — صورة حسية خارجية ، فكانت بهذا صدى للخيال الحسى الذى سيطر على القصيدة العربية الكلاسيكية كما رأينا فى تناولنا للصورة الشعرية .

ورأينا بعد هذا كيف أن الصورة الموسيقية للقصيدة العربية قد شهدت حركات ثورية كثيرة ومتوالية بدأت منذ فترة مبكرة ، منذ العصر العباسى وتمثلت فى الالتجاء إلى مجزوءات ومشطورات البحور ، ومحاولة التنويع فى القوافى التى بلغت قمتها فى الموشحات ، وتجريب أوزان جديدة كذلك ، هى تلك التى عرفت بأوزان المولدين ، وحركة البديع التى بدأت كظاهرة منذ

مسلم بن الوليد وتزعمها أبو تمام كمحاولة لخلق تنوع موسيقى داخلى إلى جانب جانب موسيقى البحور المألوفة .

ثم تعرفنا بعد ذلك على الصورة الموسيقية فى ثورة المدرسة الرومانسية على الصورة التقليدية ، وذلك من خلال مبادئ مدرسة الديوان وتطبيقات شعراء المهجر وأبولو ، وامتداد المدرسة بعد ذلك .

ورأينا فى النهاية أنها كانت تقريبا محاولات يغلب عليها السطحية ، فقد دارت داخل الاطار التقليدى ، لاهتمام الرومانسيين بالتغير فى المضمون أكثر من اهتمامهم بالتغيير فى الشكل — مع ايمانهم بضرورة هذا التغيير — ولأن هذا التغيير فى التكوين الموسيقى يحتاج إلى أجيال من التذوق والتعود على الأشكال الموسيقية المغايرة .

إلا أن القصيدة العربية الحديثة — كما رأينا — استطاعت من خلال الثورة الرومانسية أن تحقق نجاحا لا بأس به فى الاعتماد على موسيقى التعبير إلى جانب الموسيقى التركيبية واعطائها مزيدا من الأهمية والاهتمام .

وظل الامر على هذا النحو من التجريب والتردد حتى ولدت حركة الشعر الجديد منذ الخمسينيات ، كحركة شعرية جديدة حررت الشكل الموسيقى من كل شرط أو قالب سابق كما حررت الصورة الشعرية على النحو الذى رأيناه من قبل .

تناولنا فى البداية بشكل تاريخى حركة الشعر الجديد — مع احساسنا بسخافة هذا المنهج أثناء بحث المسائل الجمالية الفنية — فتعرفنا على الحركة وأهم مادعت إليه من ناحية التجديد فى الصورة الموسيقية .

وانتهينا من هذا الجزء التاريخى إلى هذه الحقيقة التى قررناها من أن القصيدة الشعرية الجديدة تحاول أن تصبح صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الانغام المختلفة وتفرّق محدثة نوعا من الايقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة..

لم تستطع القصيدة العربية الجديدة أن تصل إلى هذه النتيجة كما رأينا الا من خلال ثلاثة أجيال من الشعراء ، أخذوا يجربون ويجربون فى صورهم الموسيقية ، وكان من نتيجة تجاربهم هذه ما رأيناه من اعادة توزيع البحور التقليدية فى ظل المحافظة على الجانب التقليدى فيها ، فى محاولة لتغيير الإيقاع الموسيقى الذى روعى فيه أن يتناسب فى قراءته المعادة توزيعها مع الحجم الصوتى والتطور الانفعالى .

وكان من نتيجة هذه التجارب الاعتماد على موسيقى التفعلية وهجر الأوزان العروضية ، فاعتمدوا على تفعلية أو أكثر فى القصيدة من غير أن تخضع القصيدة لقانون موسيقى عام ينظم التكرار والمزج فى استخدام التفعلية أو التفاعيل .

وقد أتاحت موسيقى التفعلية هذه للشاعر الحديث كما رأينا امكانية واسعة للتحرك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية ، كان آخرها الاعتماد على الموجة الشعرية كتشكيل موسيقى تفرضه الدفقة الشعرية الانفعالية .

أما بالنسبة للقافية فقد ارتبطت فى التشكيل الموسيقى الجديد بالحركة النفسية فأصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوى والنفسى كما أدركها الشاعر ، بخلاف القافية فى الشكل الموسيقى التقليدى التى ارتبطت كما سبق ورأينا بالأساس الموسيقى الذى قام عليه هذا الشعر .

وكان من نتائج تجارب شعراء العرب الجدد أيضا قصيدة النثر كتعبير شعرى جديد أصبح يعتمد فى صورته الموسيقية على شكل من الايقاع النفسى . فقد ألغت قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهرة فى كل اشكالها ، وأصبحت تعتمد على الايقاع الذاتى الخاص الذى تبدى كايقاع حدسى ندركه خلال ادراكنا للتجربة الشعرية .

وفى نهاية حديثنا عن الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية الحديثة تحدثنا عن موسيقى التعبير فى القصيدة الحديثة والتى كانت من أهم المنجزات الجمالية التى أكدتها القصيدة الحديثة .

وقد رأينا من خلال دراستها عند أكثر من شاعر أنها برزت كشكل موسيقى أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية بما تخلقه من ايحاءات موسيقية ، استخدمت الكلمة كدلالة وكصوت انفعالى ، كما اهتمت بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال .

* * *

بعد هذا انتقل البحث إلى تناول الجانب الثالث من جوانب لغة الشعر العربى الحديث فى نصف القرن الاخير كما أوضح من قبل ، وهو التجربة البشرية . فرأينا فى تحديدنا للتجربة البشرية أن المقصود بها مضمون العمل الشعرى بما فيه من أفكار وقضايا ومواقف وبما يشتمل عليه من رؤية خاصة كانت أم عامة ، ورأينا كيف أن التجربة البشرية تعتبر جزءا متمما للغة الشعر إلى جانب الصورة الشعرية والصورة الموسيقية . فالباحث فى لغة الشعر ، لايستطيع بحال من الاحوال أن يتجاهل الحديث عن التجربة البشرية كجانب من جوانب هذه اللغة الشعرية .

واستنتجنا من تناولنا للتجربة البشرية ، أن التجربة الكلاسيكية اهتمت بالتعبير عن الحياة العامة الظاهرة تعبيرا تسجيليا ، على حين اهتمت التجربة الرومانسية بالذاتية فى التعبير عن المشاعر والوجدان والأحاسيس الخاصة .

أما تجربة الشعر الجديد ، كتجربة تعيش وجدان العصر وتعى كل محتوياته فقد رأيناها تجربة متعددة وجوه الرؤيا الشعرية ، ومتسعة لكل أطر الحياة العربية الحديثة ؛ الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية ، فاستطاعت بهذا أن تحقق تحررها واستقلالها ، وأن تعين بالتالى على اكتشاف الذات العربية ، وعلى قدرة هذه الذات على مواجهة نفسها والعالم من حولها .

وعندما تناولنا التجربة البشرية للشعر الجديد بالتفصيل الأكثر ، وجدناها تتباين إلى موقفين ؛ الموقف الاجتماعى الذى نشأ نتيجة احتكاك الشاعر أكثر بمشكلات الحياة التى يعيشها وادركه لخطورة الدور الذى يقوم به ازاء هذه المشكلات . والموقف الذاتى الذى جاء نتيجة مباشرة لاصطدام الذات بالوجود فى مواجهتها لنفسها . وفى مواجهتها للوجود الخارجى .

وعندما تحدثنا عن الموقف الاجتماعى فى التجربة البشرية فى لغة الشعر العربى الحديث رأينا أن موقف شعراء هذا الاتجاه قد تباين تبعا لاختلاف رؤيتهم للواقع الاجتماعى وتصورهم بالتالى لأبعاد الموقف الذى يصدرون عنه.

وقد نتج عن هذا التباين أن أخذ هذا الموقف الاجتماعى طابع الثورية المتحمسة عند سليمان العيسى ويوسف الخطيب ومحمد الفيتورى ومعين بسيسو وأن يأخذ طابعا أكثر التزاما فى حماسه الانفعالى هذا عند شعراء المقاومة أمثال سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد . وقد تطور هذا الموقف من خلال موقف جدلى عند عبد الرحمن الشرقاوى ومحيي الدين فارس وسعدى يوسف

وأمل دنقل ، ليصل إلى شكله المتكامل فى الدعوة إلى الحرية الاجتماعية من خلال أعمال عبد الوهاب البياتى .

هكذا تطور الموقف الاجتماعى فى القصيدة العربية الحديثة من مجرد الانفعالات الحماسية الثائرة المندفعة إلى تحقيق موقف إيدلوجى واضح يعتمد على الحرية الاجتماعية .

أما الموقف الذاتى فقد ضم فى الواقع عددا من المشاعر الذاتية ، فقد سيطر الإحساس بالحزن على أعمال عديدة ربما كأثر متبقى من الآثار الرومانسية فتحول إلى أن يكون هما حياتيا سيطر على تجارب شعراء كنازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد أبو سنة وبدر شاكر السياب ، مع تفاوت فى هذا الاحساس بالحزن فى بواعثه ونتائجه ، وقد مثلت مشاعر الحزن هذه وجها من وجوه مشاعر الموقف الذاتى .

أما الوجه الثانى فكان فى مشاعر اللامنتمى الذى ضم أغلب شعراء الموقف الذاتى مثل بلندر الحيدرى وأدونيس وعلى الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقى أبوشقرا وفؤاد رفقة وعصام محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد عيفى مطر وخليل حاوى ومحمد الماغوط .

أما الوجه الثالث من وجوه الموقف الذاتى فتمثل فى مشاعر الحسية الجمالية فى المرأة والجنس عند الياس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قبانى ورضوان الشهال ومحمود السيد ، وعبد الخالق فريد .

لقد اتجه شعراء الحزن إلى التعبير عن تجاربهم من خلال احساس حاد بالحزن الذى أصبح ظاهرة هامة من ظواهر التجربة البشرية فى الشعر الحديث .

على حين اهتمَّ الشعراء اللامنتمون بتجربة اللامنتمى كإنسان فتح عينيه على الوجود فوجده لايستأهل أن يحياه الانسان ، وجده وجودا كثيفا مزعجاً لايبعث إلا على اللاانتماء .

أما أصحاب الحسية الجمالية ، فقد واجهوا العالم من خلال حواس نهمة شبقة تهتم برصد مظاهر الجمال الحسية كما تتجسد فى المرأة ، وتتناول أثر هذا كله على الانفعالات الذاتية .

وبهذا يكتمل للبحث جوانبه التى حددت له من قبل .

* * *

أهم المراجع والمصادر

أولا :

المراجــــع

أ ـ المراجع العربية :

الدكتور ابراهيم أنيس : ١ ـ دلالة الالفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ط . الأولى ، القاهرة ١٩٥٨ .

٢ ـ موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ط ـ الرابعة ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

ابراهيـــم حافظ : ٣ ـ (مترجم(أحلام اليقظة ، تأليف ، الدكتور جورج هنرى جرين ، مطبعة لجنة البيان العربى ، القاهرة .

الدكتورابراهيم سلامة : ٤ ـ تيارات أدبية بين الشرق والغرب ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٥٧

الدكتورابراهيم العريض : ٥ ـ الشعر والفنون الجميلة ، دار المعارف القاهرة ١٩٥٢ .

ابراهيم عبــد القادر المازنى : ٦ ـ حصاد الهشيم ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦١

٧ ـ الشعر غاياته ووسائله ، مطبعة البسفور القاهرة ١٩١٥ .

٨ ـ الديوان فى الأدب والنقد (بالاشتراك مع عباس العقاد) مطبعة الشعب ، ط الثالثة ، القاهرة

أبو الحسن القيروانى (ابن رشيق) :	٩ — العمدة فى صناعة الشعر ، ط . حجازى — القاهرة ١٩٣٤ .
أبو عبدالله بن محمد بن عمران (المرزبانى) :	١٠ـ الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٤٣ هـ.
أبو عثمان عمر بن بحر (الجاحظ) :	١١ـ البيان والتبيين ، تحقيق حسن السندوبى المكتبة التجارية ، ط . — الرابعة — القاهرة ١٩٥٦ .
	١٢ـ الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة ١٩٤٧ .
أبو الفرج قدامة بن جعفر :	١٣ـ نقد الشعر ، القاهرة ١٩٣٤ .
أبو القاسم الشابى :	١٤ـ الخيال فى الشعر عند العرب ، مطبعة العرب ، تونس ١٩٣٠ .
أبو هلال العسكرى :	١٥ـ الصناعتان ، القاهرة ١٣٢٠ هـ .
الدكتور احسان عباس :	١٦ـ بدر شاكر السياب ، دراسة فى حياته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٩ .
	١٧ـ (مترجم) كتاب الشعر لأرسطاليس ، دار الفكر العربى ، القاهرة .
	١٨ـ فن الشعر ، دار الثقافة ، ط . الثالثة بيروت ..
أحمد ابراهيم الشريف :	١٩ـ الحتم والحرية فى القانون العلمى ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٧٢ .

أحمد أمين : ٢٠ـ زعماء الاصلاح ، القاهرة ١٩٢٩ .

الدكتور أحمد حمدى محمود : ٢١ـ (مترجم) مبادئ الفن ، تأليف روبين جورج ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٦

الدكتور أحمد زكى : ٢٢ـ النقد الأدبى الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ .

الدكتور أحمد ضيف : ٢٣ـ مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، القاهرة ١٩٢١ .

الدكتور أحمد عزت راجح : ٢٤ـ (مترجم) محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ؛ تأليف فرويد ، مكتبة الانجلو القاهرة .

امطانيوس ميخائيل : ٢٥ـ دراسات فى الشعر العربى الحديث ، منشورات المكتبة العصرية . ط . الأولى بيروت ١٩٦٨ .

الدكتور أمين العيوطى : ٢٦ـ (مترجم) معنى الواقعية تأليف جورج لوكاتش ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ .

أنس داود : ٢٧ـ التجديد فى شعر المهجر ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٥١ .

أنطون غطاس كرم : ٢٨ـ الرمزية فى الأدب العربى الحديث دار الكشاف ، بيروت ١٩٥١ .

أنور الجندى : ٢٩ـ نزعات التجديد فى الأدب العربى ، القاهرة ١٩٥٧ .

أنيس الخورى المقدسى : ٣٠ـ الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث ، دار العلم للملايين ، ط . الثالثة . بيروت ١٩٦٣ .

أنيس زكى حسن : ٣١ـ (مترجم) اللامنتمى ، دراسة تحليلية لأمراض البشر فى القرن العشرين ، تأليف كولن ولسون ، دار العلم ، للملايين ، ط. الأولى، بيروت١٩٥٨

الدكتور تمام حسن : ٣٢ـ مناهج البحث فى اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ .

جبرا ابراهيم جبرا : ٣٣ـ (مترجم) الأسطورة والرمز ، لمجموعة من النقاد ، منشورات وزارة الأعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٣ .

حازم القرطاجنى : ٣٤ـ منهاج البلغاء ، تحقيق ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس .

حامد عبد القادر : ٣٥ـ علم النفس الأدبى ، لجنة البيان العربى، القاهرة ١٩٤٩ .

حسن توفيق : ٣٦ـ اتجاهات الشعر الحر ، الهيئة المصرية ، العامة ، القاهرة ١٩٧٠ .

الدكتور حسن ظاظا : ٣٧ـ اللسان والإنسان ، مدخل إلى معرفة اللغة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١

د. حسن عباس صبحى : ٣٨ـ الصورة فى الشعر السودانى ، وزارة

الثقافة والإعلام ، المجلس القومى لرعاية الآداب والفنون ــ الخرطوم .

الدكتور حسن عون : ٣٩ـ (مترجم) نظرية الأنواع الأدبية ، تأليف فنسان ، ط مطبعة رويال ، الاسكندرية .

الدكتورحلمى مرزوق : ٤٠ـ تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربـع الأول من القرن العشريـن ، ط . الأولى ـ دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦ .

خالدة سعيد : ٤١ـ (مترجم) عصر السريالية ، تأليف ، والاس فاولى ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٧ .

الدكتوردرويش الجندى : ٤٢ـ الرمزية فى الأدب العربى ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .

الدكتور رشاد رشدى : ٤٣ـ مذاهب النقد الأدبى ، بالاشتراك مع آخرين ، الدار القومية ــ القاهرة .

الدكتورزكريا إبراهيم : ٤٤ـ فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر . القاهرة .

٤٥ـ مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة

الدكتور زكى المحاسنى : ٤٦ـ نظرات فى أدبنا المعاصر ، الدار القومية القاهرة ١٩٦٠ .

د. زكي نجيب محمود : ٤٧ـ (تعريب) فنون الأدب ، تأليف هـ. ب تشارلتون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٥ .

سالم نصار : ٤٨ـ (مترجم) العبث ، تأليف البير كامو دار الاتحاد ، بيروت .

سامى الدروبى : ٤٩ـ (مترجم) المجمل فى فلسفة الفن ، تأليف بندتو كروتشة ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٧ .

٥٠ـ (مترجم) مسائل فلسفة الفن المعاصر ، تأليف ج.م جويو ، دار الفكر العربى القاهرة ١٩٤٨ .

سامى الكيالى : ٥١ـ الأدب المعاصر فى سورية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٩ .

الدكتور سعد مصلوح : ٥٢ـ (مترجم) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، تأليف س . مورية ، عالم الكتب مصر ١٩٦٩ .

الدكتورسلمى الخضراء الجيوسى : ٥٣ـ (مترجم) الشعر ، تأليف لويز بوجان دار الثقافة ، بيروت ١٩٦١ .

٥٤ـ الشعر العربى المعاصر ، تطوره ومستقبله بحث بمجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد الرابع — العدد الثانى (يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٧٣) .

سليم البستانى : ٥٥ـ الالياذة (المقدمة) مطبعة الهلال ، القاهرة ١٩٠٤ .

الدكتور سيد نوفل : ٥٦ـ البلاغة العربية فى دور نشأتها ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٤٨ .

د. شكرى محمد عياد : ٥٧ـ البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، ط الأولى ، القاهرة ، ١٩٥٩

٥٨ـ الأدب فى عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧١ .

الدكتور شوقى ضيف : ٥٩ـ دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، مكتبة الخانجى ، القاهرة .

٦٠ـ شوقى شاعر العصر الحديث ، دار المعارف ، مصر .

٦١ـ فصول فى الشعر ونقده ، دار المعارف مصر ١٩٧١ .

٦٢ـ النقد ، دار المعارف ، سلسلة فنون الأدب العربى ، مصر .

صالح جودت : ٦٣ـ ناجى حياته وشعره ، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ١٩٦٠ .

صلاح عبد الصبور : ٦٤ـ قراءة جديدة لشعرنا القديم ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر — القاهرة ١٩٦٨ .

٦٥- ماذا يبقى منهم للتاريخ ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

صلاح لبكى : ٦٦- لبنان الشاعر ، منشورات الحكمة ، بيروت ١٩٥٤ .

طاهر الطناحى : ٦٧- حياة مطران ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ١٩٦٥ .

الدكتور طه الحاجرى : ٦٨- فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ، مطبعة رويال ، الاسكندرية ١٩٥٢

الدكتور طه حسين : ٦٩- حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠ .

عباس محمود العقاد : ٧٠- ابن الرومى ، حياته من شعره ، دار الكتاب العربى ط - السادسة ، بيروت ١٩٦٧ .

٧١- ساعات بين الكتب ، مطبعة السعادة ، ط ، الثالثة القاهرة ١٩٥٠ .

٧٢- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى مكتبة النهضة المصرية ، ط . الثانية ، القاهرة ١٩٥٠ .

٧٣- مطالعات فى الكتب والحياة ، مطبعة الاستقامة ، ط . الثانية ، القاهرة .

عبد الجبار داود البصرى: ٧٤ـ مقال فى الشعر العراقى الحديث ، المؤسسة العامة للصحافة ، دار الجمهورية بغداد ١٩٦٨ .

الدكتور عبد الرحمن بدوى : ٧٥ـ فن الشعر لأرسطو مع الترجمة العربية القديمة ، ترجمة وتحقيق ، مكتبة نهضة مصر — القاهرة ١٩٥٣ .

عبد العزيز الدسوقى : ٧٦ـ جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٠

الدكتور عبد الغفار مكاوى : ٧٧ـ (ترجمة بتصرف) ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر الجزء الأول (الدراسة) تأليف هوجو فردريتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ .

الدكتور عبد القادر القط : ٧٨ـ قضايا ومواقف — الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

عبد القاهر الجرجانى : ٧٩ـ أسرار البلاغة ، المكتبة التجارية الكبرى — القاهرة .

٨٠ـ دلائل الاعجاز ، ط . المنار — القاهرة

عبد الله بن مسلم (ابن قتيبة) : ٨١ـ الشعر والشعراء — ط . دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة .

عبد الله الركيبي : ٨٢ـ دراسات فى الشعر العربى الجزائرى الحديث ، الدار القومية — القاهرة .

عربية توفيق لازم : ٨٣ـ حركة التطور والتجديد فى الشعر العراقى الحديث ، مطبعة الإيمان ، بغداد ١٩٧١ .

الدكتور عز الدين اسماعيل : ٨٤ـ الأسس الجمالية فى النقد العربى ، دار الفكر العربى ، ط. الثالثة ، القاهرة ١٩٧٤ .

٨٥ـ الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربى — القاهرة ١٩٦٧

الدكتور عزمى سلام : ٨٦ـ لدفيج فنجشتين ، دار المعارف بمصر القاهرة .

عصام محفوظ : ٨٧ـ دفتر الثقافة العربية الحديثة ، دار الكتاب اللبنانى ، ط الأولى بيروت ٣ ١٩ .

الدكتور عفيف البهنسى : ٨٨ـ دراسات نظرية فى الفن العربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤

على الجندى : ٨٩ـ فن الإسجاع ، دار الفكر العربى ، القاهرة

٩٠ـ فن التشبيه ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٢ .

الدكتور على عبد الواحد وافى : ٩١ـ فقة اللغة ، لجنة البيان العربى ، ط . الخامسة القاهرة ١٩٦٢ .

عمر الدسوقى : ٩٢ـ فى الأدب الحديث جـ ١ ، ط . الثانية القاهرة ١٩٥٠ جـ٢ ط الأولى ، القاهرة ١٩٥٠م.

العوضى الوكيل : ٩٣ـ الشعر بين الجمود والتطور ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ١٩٦٤ .

٩٤ـ العقاد والتجديد فى شعر ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

الدكتور فائق متى : ٩٥ـ اليوت ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٦ .

فؤاد كامل : ٩٦ـ (مترجم) الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، تأليف جان فال ، دار ، الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

الدكتور لطفى عبد البديع : ٩٧ـ الشعر واللغة ، مكتبة النهضة — ط أولى — القاهرة ١٩٦٩ .

الدكتور لويس عوض : ٩٨ـ الاشتراكية والأدب ، دار الآداب ، ط . الأولى ، بيروت ١٩٦٣ .

٩٩ـ (مترجم مع دراسة) فن الشعر لهوراس الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٠

ماجد أحمد السمرائى : ١٠٠ـ نازك الملائكة ، الموجة القلقة ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٥

مارون عباد : ١٠١ـ مجددون ومجترون ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٤٨ .

الدكتور ماهر حسن : ١٠٢ـ (مترجم) أزمة الشعر المعاصر ، تأليف راندل جاريل، مكتبة الأنجلو ،القاهرة

مجاهدعبدالمنعم مجاهد : ١٠٣ـ (مترجم) الواقعية فى الفن ، تأليف ، سيدنى فنكلشتين ، الهيئة المصرية العامة — القاهرة ١٩٧١ .

محمد ابن أحمد (ابن طباطبا) : ١٠٤ـ عيار الشعر ، تحقيق الدكتور طه الحاجرى ، ومحمد زغلول سلام ، شركة فن الطباعة ، القاهرة ١٩٥٦.

محمدخلف الله أحمد : ١٠٥ـ معالم التطور الحديث فى اللغة العربية وآدابها ، دار احياء الكتب العربية — القاهرة .

الدكتور محمد زكى العشماوى : ١٠٦ـ الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة ،ط. الثانية ،الاسكندرية ١٩٧٤ .

١٠٧ـ قضايا النقد الأدبى المعاصر ، الهيئة ، المصرية العامة للكتاب ،الاسكندرية ١٩٧٥ .

محمد صالح الجابرى : ١٠٨ـ الشعر التونسى المعاصر خلال قرن ، الشركة التونسية للتوزيع — تونس ، ١٩٧٤ .

الدكتور محمد الصادق عفيفي : ١٠٩ـ الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى الحديث ، دار الكشاف ط . الأولى — بيروت ١٩٦٩ .

الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب : ١١٠ـ فى النقد الأدبى الحديث ، مطبعة دار التأليف ، القاهرة ١٩٦٧ .

الدكتور محمد على أبو ريان : ١١١ـ فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية — ط . الأولى — القاهرة ١٩٦٤ .

الدكتور محمد غنيمى هلال : ١١٢ـ الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .

١١٣ـ النقد الأدبى الحديث ، مصادره الأولى تطوره ، فلسفاته الجمالية ومذاهبه ، دار ومطابع الشعب ط . الثالثة — القاهرة ١٩٦٤ .

الدكتور محمد محمد حسين : ١١٤ـ الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر ، جـ١ مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٤ .
جـ٢ مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمد مصايف : ١١٥ـ جماعة الديوان فى النقد ، نشر مطبعة البعث ، قسطنطينية ، الجزائر ١٩٧٤

الدكتور محمد مصطفى بدوى : ١١٦ـ دراسات فى الشعر والمسرح ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦٠ .

١١٧ـ (مترجم) الشعر والتأمل ، تأليف

روستريفورهاملتون ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٣ .

١١٨ـ (مترجم) العلم والشعر ، تأليف إ.أ رتشاردز ، مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة .

١١٩ـ كولردج ، دار المعارف بمصر ، القاهرة

١٢٠ـ (مترجم) مبادىء النقد الأدبى ، تأليف رتشاردز ، المؤسسة المصرية — القاهرة ١٩٦٣ .

١٢١ـ مختارات من الشعر العربى الحديث ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٦٩ .

الدكتور محمد مصطفى هدارة : ١٢٢ـ تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٢ .

١٢٣ـ مقالات فى النقد الأدبى ، دار القلم ، القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمد مندور : ١٢٤ـ خليل مطران ، مطبعة دار الهنا ، القاهرة ١٩٥٤ .

١٢٥ـ الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الأولى ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٥٥ .

١٢٦ـ الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة ،

الثانية ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ١٩٥٧

١٢٧ـ فن الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٤ .

١٢٨ـ فى الأدب والنقد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط. الثالثة — القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمود الربيعي : ١٢٩ـ فى نقد الشعر ، دار المعارف مصر — ١٩٦٨ .

الدكتور محمود السعران : ١٣٠ـ علم اللغة ، مقدمة إلى القارىء العربى ، دار المعارف بمصر ١٩٦٢ .

١٣١ـ اللغة والمجتمع ، رأى و منهج ، المطبعة الاهلية ، بنغازى ١٩٦٨ .

محيي الدين صبحي : ١٣٢ـ نزار قبانى شاعرا وإنسانا ، دار الآداب ط. الأولى ، بيروت ١٩٥٨ .

مختار الوكيل : ١٣٣ـ رواد الشعر الحديث ، مطبعة الكلمة ، القاهرة ١٩٥٣ .

الدكتور مصطفى سويف : ١٣٤ـ الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة . دار المعارف بمصر ، ط . الثالثة — القاهرة ١٩٧٠ .

مصطفى صادق الرافعى : ١٣٥ـ تحت راية القرآن ، مطبعة الاستقامة ، ط . الثالثة ، القاهرة ١٩٥٣ .

مصطفى صفوت : ١٣٦ـ (مترجم) تفسير الاحلام تأليف ، سيجموند فرويد ، دار المعارف بمصر

مصطفى عبد اللطيف السحرتي : ١٣٧ـ أدب الطبيعة ، القاهرة ١٩٣٧.

١٣٨ـ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ط . المقتطف ، القاهرة ١٩٤٨ .

١٣٩ـ شعر اليوم ، ط . ممفيس ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

مصطفى ماهر : ١٤٠ـ (مترجم) مبادىء علم الجمال (الأستاطيقا) تأليف لالو ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٩ .

الدكتور مصطفى مندور : ١٤١ـ اللغة والحضارة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ١٩٧٤ .

الدكتور مصطفى ناصف : ١٤٢ـ الصورة الشعرية ، القاهرة ١٩٥٨ .

١٤٣ـ نظرية المعنى فى النقد العربى ، دار القلم القاهرة ١٩٦٥ .

ميخائيل نعيمة : ١٤٤ـ الغربال ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

نازك الملائكة : ١٤٥ـ قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، ط . الثالثة — بغداد — ١٩٦٧ .

ناظم حكمت وآخرون :	١٤٦ـ مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى ، مطبعة الدار المصرية ، القاهرة .
نزار قبانى :	١٤٧ـ الشعر قنديل أخضر ، المكتب التجارى ط . الثانية ، بيروت ١٩٦٤ .
	١٤٨ـ قصتى مع الشعر ، سيرة ذاتية ، منشورات نزار قبانى ، ط . الاولى — بيروت ١٩٧٣ .
نعمات أحمد فؤاد :	١٤٩ـ أدب المازنى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ١٩٥٤ .
الدكتور نعيم حسن اليافى :	١٥٠ـ الشعر بين الفنون الجميلة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .
الدكتور نقولا فياض :	١٥١ـ على المنبر ، دار المكشوف ، بيروت ١٩٣٨ .
الدكتور يوسف عز الدين :	١٥٢ـ الشعر العراقى الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ، الدار القومية القاهرة ١٩٦٥ .
	١٥٣ـ فى الأدب العربى الحديث ، ط دار البصرى ، بغداد ١٩٦٧ .

المراجع الأجنبية

REFERENCES

Bowra, C.M. : The Heritage of Symbolism, Mucmilan Co. Ltd., London, 1951 .

Campbell, Jeseph : The Hero with a Thousand Faces, Meridian Books, New York, 1956 .

Combes, H. : Literature and Criticism. Pelican Books, 1963 .

Crane, R.S : Crities and Criticism, Ancient and Moderns, Chicago, 1952 .

Edman, Irwin : Arts and The man, an Introduction, to Aesthetics Montor Books, 3rd. Imp. 1651 .

Eliot, T.S :
— Notes Towards The Definition of Culture, Faber & Faber, London, 1948 .
— Selected Essays, Faber &Faber, London,1932
— The Use of Poetry, and The Use of Criticism, Faber & Faber, London, 1950

Enright, D.J. : and Chickera, E. de ; English Critical Texts, London, 1962 .

Goodman, P. : The sStructure of Literature, Chicago, 1954 .

Heller, Erich : The Hazard of Modern Poetry, in Disinherited Mind, A Pelican Book, 1961 .

Jung, C. : Bsychology of Unconscious, translated by Beatrica M Hinkle, Kegan paul, London, 1933 .

Ogden, C.K : and Richards, I.A. ; The Meaning of Meaning, London, 1949.

.... : The Penguin Book of Contemporary Verse, edited by Kenneth Allott, Penguin Books. 1972 .

Poe, EA : Complete Tales andPoms, Randon House,U.S.A 1938 .

Read, H. : Collected Essays in Literary Criticism, Faber & Faber, London .

— Foims in Modern Poetry, Vision Press, London, 1948 .

Spender, H. : Higheights of Modern Literature, Mentor Books

Spender, Stephen: The Making of a poem ,London, 1955 .

Wain, John : Poetry, in the Twentieth Centure Mind, Vol. ll (1918 —1945), Oxford university press, London, 1972 .

Watson, George : The literary Critic, Pelican Books, 1962 .

Wimsatt, W.K, and Brook, C. ; Literary Criticism, Mew York 1957 .

Wyatt, A.J. & Clay, H. ; History of English Literature from 1979, Second Edition, London .

ثانياً :

المصـــادر

الأعمـال الشعرية

ابراهيم ناجى : ١ — ديوان ناجى ، جمع وتحقيق : أحمد رامى ، وأحمد عبد المقصـود وصالح جودت ومحمد ناجى . دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٩ . و يشمل ديوان وراء الغمام)الطبعةالأولى ١٩٣٤(، وليالى القاهرة (الطبعة الأولى ١٩٥١) .
والطائر الجريح (الطبعةالأولى١٩٥٧) إلى جانب القصائد التى لم تنشر .

أبو القاسم الشابى : ٢ — أغانى الحياة .

أحمد دحبور : ٣ — حكاية الولد الفلسطينى ، دار العودة بيروت ١٩٧١ .

٤ — قصائد منقوشة على مسلة الأشرفية (مع آخرين) ملحق جريدة فتح ١٩٧٢

أحمد رفيق المهدوى : ٥ — ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ، ط . الرسالة ، القاهرة ١٩٥٩ .

أحمد زكى أبوشادى : ٦ — مختارات وحى العام ، دار العصور ط . الأولى ، القاهرة ١٩٢٨ .

أحمد سويلم : ٧ — الطريق والقلب الحائر ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

أحمد شوقى : ٨ — الشوقيات ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة

أحمدعبدالمعطى حجازى : ٩ — كان لى قلب ، الكتاب الذهبى ، العدد ١٩٧ ، القاهرة ، ديسمبر ، ١٩٧٢

١٠ — مدينة بلا قلب ، دار الكاتب العربى ط الثانية ، القاهرة ١٩٦٨ .

١١ — لم يبق إلا الاعتراف ، دار الآداب

أرشد توفيق : ١٢ — الوقوف خارج الأسماء ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية، بغداد١٩٧٣

البير أديب : ١٣ — لمن ، مجموعة من الشعر الرمزى ، القاهرة ١٩٥٢ .

الياس أبو شبكة : ١٤ — أفاعى الفردوس ، بيروت ١٩٣٨ .

١٥ — ديوان القيثارة ، ط . مكتبة صادر ، بيروت ١٩٢٦ .

الياس حبيب فرحات : ١٦ — ديوان فرحات ، سان بولو ١٩٣٢.

١٧ — الربيع ، المطبعة السابقة ١٩٥٤ .

آمال الزهاوى : ١٨ — دائرة فى الضوء ... دائرة فى الظلمة ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية

أمل دنقل : ١٩ — البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ، دار العودة بيروت ١٩٧٣ .

أمين الريحانى : ٢٠ — الريحانيات ، المطبعة العلمية ، بيروت
٢١ — هتاف الأودية ، دار ريحانى ١٩٥٥

أنسى الحاج : ٢٢ — لن ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٩ .

ايليا أبو ماضى : ٢٣ — تبر وتراب ، دار العلم للملايين ، ط الثانية بيروت ١٩٦١ .
٢٤ — الجداول ، مطبعة الكمال ، القاهرة ١٩٢٧ .

بدر توفيق : ٢٥ — إيقاع الأجراس الصدئة ، دار المعرفة ١٩٦٥ .
٢٦ — قيامة الزمن المفقـود ، دار الكتاب العربى ، القاهرة .

بدر شاكر السياب : ٢٧ — أساطير ، منشورات دار البيان ، مطبعة الغرى الحديثة ، النجف ١٩٥٠
٢٨ — اقبال ، منشورات دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٥ .
٢٩ — أنشودة المطر ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ .

٣٠ — شناشيل ابنة الجلبي واقبـال ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط . ثالثه بيروت ١٩٦٧ .
٣١ — المعبد الغريق ، دار العلم للملايين ط الأولى ، بيروت ١٩٦٢ .
٣٢ — منزل الأقنان ، دار العودة — بيروت ١٩٧١ .

بلندر الحيدرى : ٣٣ — حوار عبر الابعاد الثلاثة ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية، بغداد١٩٧٢
٣٤ — ديوان بلندر الحيدرى ، دار العودة بيروت ويشمل دووابن (أغانى المدينة الميتة ط . أولى ١٩٥١) (خطوات فى الغربة) (رحلة الحروف الصفر ، ط أولى ١٩٦٨) .
(أغانى الحارس المتعب) (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) .

توفيق زياد : ٣٥ — تهليلة الموت والشهادة ، دار العودة ط الرابعة ١٩٤٤ .
٣٧ — المواكب ، مطبعة المقتطف ، مصر ١٩٢٣ .

حافظ ابراهيم : ٣٨ — ديوان حافظ ابراهيم ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين . القاهرة .

حبيب صادق : ٣٩ — فصول لم تتم . دار الآداب ، بيروت ١٩٦٩ .

٤٠ — فى زمن القهر والغضب ، دار العودة — بيروت ١٩٧٣ .

حسب الشيخ جعفر : ٤١ — زيارة للسيدة السومارية . منشورات وزارة الاعلام العراقية. بغداد ١٩٧٤

حسن توفيق : ٤٢ — (مع آخرين) الدم فى الحدائق ، دار الكاتب العربى ، القاهرة .

— قصائد عاشقة ، عدد خاص من مجلةالثقافة الأسبوعية ٥ ديسمبر ١٩٧٤

حسن عبدالله القرشى : ٤٣ — ديوان حسن عبد الله القرشى (فى مجلدين) دار العودة بيروت ١٩٧١ .

حسن فتح الباب : ٤٤ — حبنا أقوى من الموت . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (مطبوعات الجديد) القاهرة ١٩٧٥ .

٤٥ — ذكريات على ضفاف القناة ، عدد خاص من مجلة الثقافة الاسبوعية ، القاهرة ، أغسطس ١٩٧٥ .

٤٦ — مدينة الدخان والدمى ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

خليل حاوى : ٤٧ — بيادر الجوع ، دار الآداب بيروت ١٩٦٥ .

٤٨ — الناى والريح ، دار الطليعة ،بيروت ١٩٦١ .

٤٩ — نهر الرماد ، دار الطليعة ، ط ثالثة ، بيروت ١٩٦٢ .

خليل مطران : ٥٠ — ديوان الخليل (أربعة أجزاء) دار الهلال ، ط الثانية ١٩٤٩ .

رشيد أيوب : ٥١ — أغانى الدرويش ، دار صادر بيروت ١٩٥٩ .

٥٢ — الأيوبيات ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٩ .

٥٣ — هى الدنيا ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٩ .

رضوان الشهال : ٥٤ — جرار الصيف ، مطابع الغريب ، بيروت ١٩٦٤ .

سعدى يوسف : ٥٥ — الاخضر بن يوسف ومشاغله ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢ .

سعيد عقل : ٥٦ — رندلى . منشورات نوفل ، ط — بيروت ١٩٧١ .

٥٧ ــ قدموس ، نشر دار الفكر ، ط ثانية بيروت

سلمى الخضراء الجيوسى : ٥٨ ــ العودة من النبع الحالم ، دار الآداب بيروت ١٩٦٠ .

سليمان العيسى : ٥٩ ــ أغنيات صغيرة ، دار الشرق ، حلب ١٩٦٧ .

٦٠ ــ الدم والنجوم الخضراء ، دار الجديد ط ، أولى بيروت ١٩٥٩ .

سميح القاسم : ٦١ ــ ويكون أن يأتى طائر الرعد ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٠ .

شاكر العاشور : ٦٢ ــ فى حضرة العاشق والمعشوق ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧٥ .

شوقى أبو شقرا : ٦٣ ــ خطوات الملك ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ .

٦٤ ــ قصائد مختارة ، عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية ، العدد ٧٩ ، القاهرة

٦٥ ــ ماء إلى حصان العائلة ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٣ .

صالح جودت : ٦٦ ــ ألحان مصرية ، دار الكتاب العربى ، القاهرة .

صالح خباشة : ٦٧ — الروابى الحمر — الشركة الوطنية للنشر والتوزيع — الجزائر ١٩٧٠ .

صلاح عبد الصبور : ٦٨ — ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة ، ط الأولى بيروت ١٩٧٢.
ويشمل دواوين (الناس فى بلادى ط . الأولى ١٩٥٧) (أقول لكم ط الأولى ١٩٦١) (أحلام الفارس القديم ط الأولى ١٩٦٤) (تأملات فى زمن جريح ط الأولى ١٩٧٠)

٦٩ — شجر الليل — دار الوطن العربى ، للطباعة والنشر ، ط الأولى ، بيروت ١٩٧٢ .

صلاح لبكى : ٧٠ — مواعيد ، دار المكشوف ط الأولى، بيروت ١٩٤٣ .

طلعت الرفاعى : ٧١ — مهرجان الشروق ، دار مكتبة الفكر طرابلس ، ليبيا .

عباس محمود العقاد : ٧٢ — خمسة دواوين للعقاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ .
ويشمل دواوين (هدية الكروان ط الأولى ١٩٣٣) (أعاصير مغرب ط الأولى ١٩٤٢)
(بعد الأعاصير ط أولى ١٩٥٠) (وحى

الأربعين ، ط أولى ١٩٣٣) .
(عابر سبيل ط . أولى ١٩٣٧) .

عبد الباسط الصوفى : ٧٣ — أبيات ريفية ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦١ .

عبد الرحمن الشرقاوى : ٧٤ — من أب مصرى وقصائد أخرى ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

عبد الرحمن شكرى : ٧٥ — ديوان عبد الرحمن شكرى ، جمع وتحقيق نقولا يوسف ، ط الأولى ، الأولى الاسكندرية ١٩٦٠ .

عبد الرحمن طهمازى : ٧٦ — ذكرى الحاضر ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ، ١٩٧٤ .

عبد الوهاب البياتى : ٧٧ — أباريق مهشمة ، ط الأولى ، بغداد ١٩٥٤ .

٧٨ — أشعار فى المنفى ، دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٨ .

٧٩ — بكائية إلى شمس حزيران والمرتزقة ط أولى ، بيروت ١٩٦٩ .

٨٠ — سفر الفقر والثورة ، دار الآداب ط أولى ، بيروت ١٩٦٥ .

٨١ — سيرة ذاتية لسارق النار ،

منشورات وزارة الاعلام العراقية
بغداد ١٩٧٤ .

٨٢ — عيون الكلاب الميتة ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩ .

٨٣ — قصائد ، ط أولى ، القاهرة ١٩٦٥ .

٨٤ — الكتابة على الطين ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٠ .

٨٥ — كلمات لاتموت ، ط أولى ، بيروت ١٩٦٠ .

٨٦ — الذى يأتى ولا يأتى ، ط أولى ، بيروت ١٩٦٦ .

٨٧ — المجد للأطفال والزيتون ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

عبده بدوى : ٨٨ — كلمات غضبى ، دار الكاتب العربى — القاهرة .

عزيز أندراوس : ٨٩ — الشاطئ المهجور ، دار مصر للطباعة القاهرة .

عصام محفوظ : ٩٠ — أشياء ميتة ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٥٩ .

٩١ — أعشاب الصيف ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦١ .

٩٢ — السيف وبرج العذراء ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٣ .

٩٣ — الموت الأول ، منشورات بدران ، بيروت ١٩٧٣ .

علي أحمد باكثير — ٩٤ — روميو وجوليت ، لجنة النشر للجامعيين ، القاهرة ١٩٤٦ .

علي أحمد سعيد (أدونيس) — ٩٥ — أغاني مهيار الدمشقي ، دار مجلة شعر . ط أولى ، بيروت ١٩٦١ .

٩٦ — أوراق في الريح — دار مجلة شعر ط أولى ١٩٥٨ .

٩٧ — قصائد أولى — دار العودة — بيروت ١٩٧١ .

٩٨ — كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار — المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٥ .

علي صدقي عبدالقادر — ٩٩ — أحلام وثورة . ط دار الثناء ، مصر ١٩٥٧ .

محمد علي الرقيعي — ١٠٠ — الحنين الظامي — ط تماجي ، طرابلس ١٩٥٨ .

علي الجندي — ١٠١ — الشمس وأصابع الموتى ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد .

على محمود طه	:	١٠٢ـ أرواح وأشباح ـ ط أولى ، القاهرة ١٩٤٢ .
	:	١٠٣ـ زهرة وخمر ـ ط الأولى ، القاهرة ١٩٤٣ .
على هاشم رشيد	:	١٠٤ـ شموع على الدرب ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .
عمر أبو ريشة	:	١٠٥ـ غنيت فى مأتمى، دار العودة ، بيروت ،
فتحى سعيد	:	١٠٦ـ أوراق الفجر ، دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٧ .
		١٠٧ـ فصل فى الحكاية ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٠ .
فايز خضور	:	١٠٨ـ عندما يهاجر السنونو ، منشورات اتحاد الكتاب العربى ، دمشق ١٩٧٢ .
قدرى طوقان	:	١٠٩ـ اعطنا حبا ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥ .
	:	١٢٠ـ أمام الباب المغلق ، دار الآداب ، ط أولى ، بيروت ١٩٦٧ .
فرج مكسيم	:	١١١ـ فلسطين حبيبتى ، دار الكاتب العربى القاهرة .
فؤاد بدوى	:	١١٢ـ حديث الحب والحرب ، دار النجاح ، ط أولى ، بيروت ١٩٧١ .

١١٣ـ العشاء الأخير ، ط مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة ١٩٧٥ .

فؤاد رفقه : ١١٤ـ مرساة على الخليج ، دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠ .

فوزى العنتيل : ١١٥ـ عبير الأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٧٥ .

فوزى المعلوف : ١١٦ـ ديوان فوزى المعلوف ، دارالريحانى بيروت ١٩٥٧ .

كاظم جواد : ١١٧ـ من أغانى الحرية ، دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠ .

كامل الشناوى : ١١٨ـ شعر كامل الشناوى ، دار المعارف مصر ـ ط الثانية القاهرة ١٩٧٠ .

كمال عمار : ١١٩ـ أنهار الملح ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

كمال نشأت : ١٢٠ـ أنشودة الطريق ، دار ممفيس للطباعة ، القاهرة ١٩٦١ .

كيلانى سند : ١٢١ـ قبل ماتسقط الأمطار ، دار الكاتب العربى ، القاهرة .

المأمون أبو شوشة : ١٢٢ـ دموع المهرج ، دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٨ .

ماجد السمرائى : ١٢٣ـ لغة النار الأزلية ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد .

مازن النقيب : ١٢٤– إلى العيون الضاحكة ، دار الكاتب العربي ، القاهرة .

١٢٥– صرخات ثائرة ، ط مطبعة الحضارة العربية ، القاهرة ١٩٧٣ .

مبارك حسن الخليفة : ١٢٦– الحان قلبي ، مكتبة وهبة ، القاهرة ١٩٦٤ .

محمد الأخضر السائحي : ١٢٧– الكهوف المضيئة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر .

محمد الأسعد : ١٢٨– الغناء في أقبية عميقة ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد١٩٧٤

محمد ابراهيم أبو سنة : ١٢٩– قلبي وغازلة الثوب الأسود . ط أولى ، القاهرة ١٩٦٥ .

محمد الجيار : ١٣٠– الحب لايعرف الخريف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مختارات ، الجديد) مارس ١٩٧٠ .

محمد عفيفي مطر : ١٣١– كتاب الأرض والدم ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد١٩٧٢

١٣٢– رسوم على قشرة الليل ، دار آتون ، القاهرة ١٩٧٢ .

١٣٣– شهادة البكاء في زمن الضحك ، دار العودة – بيروت .

١٣٤ـ ملامح من الوجه الأنباد وقليسى ، دار الآداب ، ط أولى بيروت ١٩٦٩

محمد فضل بكاب : ١٣٥ـ أشواق (بالاشتراك مع محمود خليل محمد) دار القومية العربية للثقافة والنشر . ط أولى القاهرة ١٩٦١ .

محمد الفيتورى : ١٣٦ـ أذكريني يا أفريقيا ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٦ .

١٢٧ـ عاشق من أفريقيا ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٤ .

محمد القيسى : ١٣٨ـ رياح عز الدين القسام ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٤ .

محمد الماغوط : ١٣٩ـ غرفة بملايين الجدران ، دار العوده ، بيروت ١٩٧٣ .

: ١٤٠ـ الفرح ليس مهنتى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ .

محمد مهدى الجواهرى : ١٤١ـ ديوان محمد مهدى الجوهرى ، (أربعة أجزاء) مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد .

محمد مهران السيد : ١٤٢ـ بدلا من الكذب ، دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٧ .

١٤٣ـ الدم فى الحدائق ، دار الكاتب العربى القاهرة .

محمود أمين العالم : ١٤٤- قراءة لجدران زنزانة ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية، بغداد١٩٧٢

محمود حسن اسماعيل : ١٤٥- أغانى الكوخ، مطبعة الاعتماد القاهرة ١٩٣٥

١٤٦- السلام الذى أعرفه ، الهيئة المصرية العامة ، ط أولى ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٤٧- صلاة ورفض ، الهيئة المصرية العامة ط أولى ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٤٨- هكذا أغنى ،مطبعة الاعتماد ، القاهرة ١٩٣٧ .

محمود درويش : ١٤٩- حبيبتى تنهض من نومها ، دار العودة بيروت ١٩٧٠

١٥٠- عاشق من فلسطين ، دار الآداب ، بيروت

١٥١- الكتابة على ضوء بندقية ، دار العودة بيروت ١٩٧٠ .

محمود سامى البارودى : ١٥٢- ديوان البارودى ، تحقيق على الجارم ومحمد شفيق معروف : المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٩٥٣ .

محى الدين خريف : ١٥٣- حامل المصابيح ، نشر وتوزيع مؤسسات بن عبدالله ، تونس ١٩٧٣

محى الدين فارس : ١٥٤ـ الطين والأظافر ، دار النشر المصرية ط الأولى ، القاهرة ١٩٥٦

مسلم الجابرى : ١٥٥ـ الرمح أنت ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٣ .

معروف الرصافى : ١٥٦ـ ديوان الرصافى ، مطبعة دار الكتاب العربى ، ط ثالثة ، بيروت ١٩٤٩ .

معين بسيسو : ١٥٧ـ القتلى والمقاتلون والسكارى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٠

ملك عبد العزيز : ١٥٨ـ بحر الصمت ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة .

ميخائيل نعيمة : ١٥٩ـ همس الجفون ، القاهرة ١٩٥٢ .

الميدانى بن صالح : ١٦٠ـ النيل والطريق ، نشر الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ١٩٧٢ .

نازك الملائكة : ١٦١ـ شجرة القمر ، دار العودة ، ط الثالثة بيروت ١٩٧١ .

١٦٢ـ شظايا ورماد ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ .

١٦٣ـ عاشقة الليل ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١

١٦٤ـ قرار الموجة ، دار الكاتب العربى القاهرة .

١٦٥- مأساة الحياة وأغنية للانسان ، دار العودة بيروت ١٩٧٠ .

نزار قباني : ١٦٦- افادة في محكمة الشعر ، منشورات نزار قباني ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٩ .

١٦٧- أنت لي ، دار الآداب ، ط الثالثة - بيروت ١٩٥٩ .

١٦٨- الرسم بالكلمات ، منشورات نزار قباني، ط. الثالثة . بيروت ١٩٦٩ .

١٦٩- سامبا ، دار الآداب ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٠- طفولة نهد ، دار الآداب ، ط الرابعة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧١- قالت لي السمراء ، دار العلم للملايين ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٢- قصائد من نزار قباني ، دار الآداب ط الرابعة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٣- لا ، بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد رافضة ، منشورات نزار قباني ، ط الأولى ١٩٧٠

١٧٤- منشورات فدائية على جدران إسرائيل ، منشورات نزار قباني ، ط الأولى ، بيروت ١٩٦٩ .

نذير العظمة : ١٧٥- أطفال فى المنفى ، منشورات دار المجانى ، بيروت ١٩٦١ .

نصار محمد عبد الله : ١٧٦- الجرح الذى أصبح سيفا ، عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية ، القاهرة ١٧ أكتوبر ١٩٧٤ .

هارون هاشم رشيد : ١٧٧- مع الغرباء ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .

يوسف الخطيب ١٧٨- البئر المهجور ، ط أولى ، بيروت ١٩٥٨ .

١٧٩- قصائد فى الأربعين ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ .

١٨٠ - قصائد مختارة ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٣ .

يوسف الخال : ١٨١- واحة الجحيم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٤ .

يوسف غصوب : ١٨٢- القفص المهجور والعوسجة الملتهبة مطابع دار المعرض ، بيروت ١٩٣٦

ثالثا : الدوريات

« المجلات الأدبية »

تطلب منا هذا البحث الرجوع إلى عدد من المجلات الأدبية العربية من المجلات الآتية : -

(وقد أثبتنا تاريخ وأرقام هذه الأعداد فى هوامش البحث) :

١ - الآداب	بيروت
٢ - أدب	بيروت
٣ - الأدب	القاهرة
٤ - الأديب	بيروت
٥ - أبولو	القاهرة
٦ - الثقافة	القاهرة
٧ - الرسالة	القاهرة
٨ - شعر	بيروت
٩ - الشعر	الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة
١٠- الشعر	الهيئة العامة الكتاب ، القاهرة .
١١- الشعر	دار مجلة الإذاعة والتليفزيون القاهرة
١٢- عالم الفكر	الكويت
١٣- الكاتب	القاهرة .
١٤- المجلة	القاهرة .

الفهــــرس

الصفحـة

المقدمة.. ... ... ١ — ٧

الباب الأول

مدخل تمهيدى للدراسة. ... ...

(٩ — ٧٦)

الفصل الأول : الموقف الشعرى : مدخل لدراسة لغة الشعر ... ١١ — ٥٤
العربى الحديث :
المفهوم الكلاسيكى للشعر وسلطانه على الشعر
الحديث — مفهوم الشعر الحديث واتجاهاتـه
الموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة

الفصل الثانى : تحديد المصطلح النقدى. ... ... ٥٥ — ٧٦
التجربة الشعرية تجربة فنية — لغة الشعر ... ...

الباب الثانى

الخيال والصورة.. ... ...

(٧٧ — ١٨٢)

الفصل الأول : التطور العام لمعنى الخيال : ٧٩—١٠٥
الخيال والصورة فى الأدب اليونانى القديم
— الخيال عند العرب القدماء — الخيـال
والصورة فى الأدب الكلاسيكى — الخيال
والصورة عند الرومانسيين — نظرية كولردج فى
الخيال والصورة — الخيال والصورة عند الرمزيين
— الخيال والصورة فى الشعر الحديث — الخلاصة .

الصفحة

الفصل الثانى : تطور الخيال والصورة فى القصيدة العربية : ١٠٦ — ١٣٩

الخيال والصورة فى القصيدة العربية الكلاسيكية (موقف النقاد العرب والشعراء — نظرية الجمال فى الشعر الجاهلى — الكلاسيكية الجديدة) الخيال والثورة فى القصيدة الرومانسية (الحركة الرومانسية — أثر نظرية الخيال الرومانسية فى فهمنا للشعر ونقده — التطبيق فى جيل الرواد — الخيال والصورة فى شعر المهجر — استكمال أوجه الصورة) — الموقف العام .

الفصل الثالث : الخيال والصورة فى الشعر الجديد : ١٤٠— ١٨٢

موقف الشعر الجديد من الخيال والصورة — الصورة الشعرية فى الشعر الجديد — خصائصها — الصورة الذاتية — الصورة الأسطورية — غموض الشعر الحديث — التحول من الغنائية إلى الدرامية — الموقف العام .

الباب الثالث

الصورة الموسيقية

(١٨٣ — ٢٥٦)

مفهوم الصورة الموسيقية ١٨٥

الصورة الموسيقية من أهم جوانب لغة الشعر

الفصل الأول : الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية وتطورها : ١٨٩—٢١٠

موسيقى القصيدة الكلاسيكية — الربط بين الأوزان والحالات النفسية — ثورات التجديد على الصورة التقليدية — محاولات تجريبية

الصفحـــة

فى القصيدة العربية الحديثة (مدرسة الديوان ...
— شعر المهجر) تقييم الموقف ... ...

الفصل الثانى : الصورة الموسيقية فى الشعر الجديد ... ...٢١١—٢٥٦

أولا : حركة الشعر الجديد ٢١٣

ثانيا : الوزن فى الشعر الجديد (إعادة توزيع البحور ٢٢١
القديمة — موسيقى التفعيلة — موسيقى الموجة الشعرية) ..

ثالثا : القافية فى الشعر الجديد ٢٤٠

رابعا : موسيقى قصيدة النثر ٢٤٥

خامساً . موسيقى تعبر (صلاح عبد الصبور... ... ... ٢٤٨
والموسيقى الصوتية — نزار قبانى والموسيقى التصويريـــة)

الموقف العام ... ...

الباب الرابع ... ...

التجربة البشرية ... ...
٢٥٧ — ٣٨٦

التجربة البشرية : ... ... ٢٥٧—٢٦٣
المقصود بالتجربة البشرية — التجربة البشرية كجانب
من جوانب لغة الشعر — التجربة البشرية فى المفهـــوم
الكلاسيكى والرومانسى — موقف الشعر مـــن
التجربة البشرية : ... ...

الفصل الأول : الموقف الاجتماعى ... ... ٢٦٥—٢٩٧

عوامل قيامه — الموقف الانفعالى — تيار المقاومة —
الموقف الجدلى — الحرية لاجتماعية .

الصفحة

الفصل الثانى : الموقف الذاتى:.. ... ... ٢٩٢—٣٨٤

كلمة عامة... ... ... ٢٩٥
مشاعر الحزن : (ظاهرة الحزن فى الشعر العربى.. ... ... ٢٩٧
الحديث — نازك الملائكة والحزن الرومانسى — صلاح عبد
الصبور والبحث عن الذات — أحمد عبد المعطى حجازى
وأحزان المدينة — بدر السياب ومحاصرة الموت .
مشاعر اللامنتمى. ٣٢٩
(موقف اللامنتمى — بلند الحيدرى — محاولات عبثية
— أدونيس والبحث عن الذات — الموت والحرية —
عفيفى مطر ... التعرية والإدانة — خليل حاوى والانتظار العقيم)
مشاعر الحسية الجمالية : ٣٧٣
(أبو شبكة وسعيد عقل — نزار قبانى)
الموقف العام . ٣٨٤
خاتمة. .... ٣٨٧—٤٠٠

أهم المراجع والمصادر. ... ... ٤٠١—٤٤٢
أولا : المراجع : .

أ — المراجع العربية. ٤٠٣

ب — المراجع الأجنبية. ٤٢١
ثانيا : المصادر (الأعمال الشعرية) ٤٢٣
ثالثا : الدوريات.. ... ... ٤٤٢

فهرس الموضوعات ... ... ٤٤٣—٤٤٦
صدر للمؤلف ٤٤٧

* * *

صدر للمؤلف

دراسات وأبحاث :

١ — اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر
الهيئة المصرية العامة ١٩٧٩

٢ — لغة الشعر العربى الحديث
ط. أولى — الهيئة المصرية العامة ١٩٧٩
ط. ثانية — دار المعارف ١٩٨٣

٣ — فى مصادر التراث العربى
الهيئة المصرية العامة ١٩٨٠

٤ — مقالات فى النقد الأدبى
الهيئة المصرية العامة ١٩٨١

٥ — اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ١٩٨٢



مجموعات قصصية :

١ — رحلة منتصف الليل : دار لوران — الاسكندرية ١٩٦٨

٢ — اليتيم : دار لوران — الاسكندرية ١٩٦٩

٣ — إيقاعات حزينة من زمن الموت :
مطبعة الجيزة — الاسكندرية ١٩٨١

رقم الايداع ٢١٣١ / ٧٩

الترقيم الدولى ٣-٦٧٥-٢٠١-٩٧٧ ISBN

الغلاف هـــدية من الفنان السكندرى

رضـــــا عــــوض

طبع بمطابع جريدة السفير
٤ شارع الصحافة ــ اسكندرية

مـ
٥٠٠

دار المعـــارف ـــ ١١١٩ كورنيـش النيــل
الناشر منطقة الاسكندرية ٢٤ ش سعد زغلول - ٢ ميدان ا